

هيغل

فن الموسيقى

ترجمة:
جورج طرابيشي

دار الطليعة . بيروت

فن الموسيقى

بيروت ـ لبنان
ص.ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩
٣٠٩٤٧٠

الطبعة الاولى
تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٠

هيغل

فن الموسيقى

ترجمة :

جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

9

La Musique

Par

G. W. F. Hegel

Aubier

1965

مدخل

في حديثنا عن الفنون الخاصة ، بدأنا اول ما بدأنا بالعمارة ،رأينا انها أبعد الفنون عن الكمال ، لاننا وجدناها عاجزة عن التعبير ،ن الروحي تعبيرا مطابقا بواسطة المادة الثقيلة التي تستخدمها كعنصر حسي ، مما يضطرها ، انطلاقا من الروح ، ان تعد للروح في وجوده الفعلي والحي محيطا خارجيا

وبالمقابل ، ان النحت لا ينظر الى الروحي ، وهو موضوعه بالذات ، في مظهر شخص فرد او في مظهر الداخلية الذاتية ، وانما في مظهر الفردية الحرة ، غير القابلة للانفصال لا عن المضمون الجوهري للروحي ولا عن تظاهره الجسماني ؛ وبالفعل ، ان الفرد لا يمكن ان يحتل مكانه في التمثل الا بقدر ما يقتضي ذلك الإحياء الفردي لمضمون جوهري في ذاته ، وهو لا يتلبس ، بصفته داخلية روحية ، الاشكال الجسمانية الا بقدر ما لا يتنافى ذلك مع عدم تجزؤ الروح والشكل الطبيعي المطابق له وهوية الروح هذه ، المتضمنة بالضرورة في النحت ، تتجلى من خلال عضويته

الجسمانية ، لا من خلال ذاتيته الخاصة ، وتعين لهذا الفن المهمة التالية ان يستخدم ، نظير العمارة ، المادة الثقيلة ، وفي الوقت نفسه ، وخلافا لما تفعله العمارة ، ان يصوغ هذه المادة الثقيلة لا ليجعل منها محيطا لاعضويا صرفا يتمشى وقوانين الثقالة ، فيكون «حاملا» و«محمولا» معا ، بل بغية تحويلها الى جمال كلاسيكي مطابق للروح ولتشكيليته المثالية

ولئن تميز النحت بقدرته الكبيرة على أن يضمّن اعماله الفنية ، في مظهر حي ، محتوى الشكل الفني الكلاسيكي ونمط تعبيره بينما تعجز العمارة ، كائنا ما كان المضمون الذي تستخدمه ، عن ان ترقى ، في نمط تمثيلها فوق نموذج اساسي هو نموذج الكناية الرمزية ، فاننا ندخل بالمقابل مع الرسم الى مضمار **الرومانسي** صحيح ان الشكل الخارجي يؤلف في الرسم ايضا الوسيلة التي بها يتظاهر الداخلي ، لكن هذا الداخلي هو داخلي الذاتية الخصوصية ، النفس التي تتخطى حدود الوجود الجسماني لتؤوب الى نفسها ، الطبع والقلب بعواطفهما وأهوائهما الذاتية التي بدلا من ان تذوب في الشكل الخارجي وتتلاشى فيه تستخدم هذا الشكل بالذات لتعكس فيه كينونة الروح التي هي كينونة ـ لـ ـ ذاتها والكيفية التي يتصرف بها الروح ازاء حالاته وغاياته وافعاله بالذات ولا يعود في مستطاع الرسم ، باعتبار داخلية مضمونه هذه ، أن يكتفي لا بالمادة المصوغة وفق قوانين الثقالة وحدها ، ولا بالمادة المصمّمة فقط في شكلها اللامتخصص، بل يجد نفسه ملزما بأن يتخذ الظاهر وسيلة تعبيرية له، وعلى نحو أخص الظاهر الذي تصطنعه الالوان بيد ان اللون لا يستخدم الا ليجعل الاشكال والوجوه المكانية ظاهرة للعيان كما هي موجودة في الواقع الحي ، وهذا بينما يتجوّد الفن في الوقت نفسه حتى ليغدو سحرا من اللوان Coloris ، سحرا يأخذ معه الموضوعي بالتلاشي بحيث لا يعود المفعول يتبدى من حيث هو انبثاق عن

المادي وعليه ان يكن الرسم قد افضى ، في مجرى تطوره ، الى حرية الظاهر الذي لا يعود مشدود الإسار الى الاشكال بما هي كذلك ، بل تتوفر له القدرة على التحرك ضمن سياقه الذاتي ، ضمن اطار التصارع بين الظاهر والظاهر المضاد ، فان سحر الاوان ذاك يبقى على كل حال ذا طبيعة مكانية ، ظاهرا معزولا عن حامله ــ الذي هو الشكل ــ ظاهرا ثابتا دائما

ا ــ لكن كيما يتاح للداخلي ، طبقا لمبدا الرسم ، ان يتظاهر من حيث هو داخلية ذاتية ، لا يجوز ان تكون المواد المناظرة ذات طبيعة ثابتة ودائمة ، كما او انها موجودة في ذاتها وهكذا يتحقق نمط تعبير وإيصال لا تدخل فيه الموضوعية بصفتها شكلا مكانيا محبوا بالديمومة والثبات ، بل يكون تحققه بمواد لا مقاومة لها ، اي بمواد تتلاشى فور استخدامها وهذا التلاشي الذي لا يطال بعدا واحدا من أبعاد المكان ، بل المكانية بجملتها بصفة عامة ، هذا الارتداد الى ذاتية المضمون والى ذاتية تظاهره الخارجي على حد سواء ، هو السمة المميزة للفن الرومانسي الثاني الموسيقى وتؤلف الموسيقى ، من هذا المنظور ، نمط تمثيل يقوم له الذاتي مقام الشكل والمضمون معا ، باعتبار ان وظيفتها كفن هي ايصال الداخلية ؛ نمط تمثيل يبقى ذاتيا حتى في موضوعيته ؛ وبعبارة اخرى ، ان الموسيقى لا تسلك مسلك الفنون التشكيلية التي تختار اولا نمط تعبير خارجي ثم تدع هذه الخارجية قائمة بملء الحرية والاستقلال ، بل تجرد الخارجية من كل طابع موضوعي، ولا تسمح لها بتوكيد ذاتها بملء الاستقلال ، وتضن عليها بكل امكانية لوجود دائم

ولئن يكن نفي الموضوعية المكانية هذا ، بوصفه وسيلة تمثيل، طريقة تعود المبادرة الاولى فيها الى الفنون التشكيلية ، فان هذا النفي لا يمكن على كل حال ان يتحقق الا اذا طال المادية الموجودة بمثل ما يفعل الرسم عندما يختزل أبعاد النحت المكانية الى السطح وحده اذن فالفاء المكانية يتم على نحو يمكن مادة حسية بعينها

من الخروج من حالة السكون التي هي فيها ، فتشرع بالتحرك وتتعرض لنوع من الاهتزاز يتهيأ معه لكل جزء من الجسم ، بعد ان كان متلاحما لحد الان ، ان يغير لا مكانه فحسب ، بل ان يسعى الى الارتداد الى حالته السالفة هذا الاهتزاز هو الذي ينتج **الصوت** ، الذي هو مادة الموسيقى

بواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن الشكل الخارجي وعن منظوريته القابلة للادراك الحسي ، وتحتاج ، في ايصال نتاجها ، الى عضو هو عضو **السمع** الذي يدخل ، نظير البصر ، لا في عداد الحواس العملية ، بل في عداد الحواس النظرية ، والذي لا نغالي ان قلنا انه اكثر اتساما بالفكروية من النظر بالذات وآية ذلك انه بالنظر الى ان التأمل الهادىء ، المتجرد عن الغرض ، للاعمال الفنية لا يرمي الى استهلاك المواضيع وإلغائها ، بل يدعها على العكس قائمة كما هي وحيثما هي ، فان ما يدركه النظر ليس هو الفكروي في ذاته ، بل هو على العكس ما يثابر على وجوده الحسي ويستمر فيه . وبالمقابل ، فان الاذن تلتقط ، من دون ان تلتفت عمليا باتجاه المواضيع ، نتيجة ذلك الاهتزاز الداخلي للجسم ، الاهتزاز الذي به تتجلى وتتظاهر ، لا الهيئة المادية الهادئة ، بل مثالية أولى صادرة عن النفس وبما ان النفيية التي تدخل فيها المادة المهتزة تؤلف ، من جهة اخرى ، الغاء للحالة المكانية ، وهو الغاء يلغيه بدوره رد فعل الجسم ، فان تظهير هذا النفي المزدوج اي الصوت ، هو تظهير ما ان يرى النور حتى ينتفي بفعل كينونته ــ في ــ الهنا ويتلاشى من تلقاء نفسه وبهذا النفي المزدوج للخارجية ، اللازم لمبدأ الصوت واللصيق به ، يغدو الصوت مناظرا للذاتية الداخلية ، على اعتبار ان الصوتية Sonorité التي هي بحد ذاتها شيء اكثر اتساما بالفكروية من الجسمانية الفعلية ، تتخلى حتى عن هذا الوجود الفكروي لتغدو بالتالي نمط تعبير عن الداخلية الخالصة

٢ ـ اما مسألة معرفة ما الطبيعة التي ينبغي ان تكون عليها الداخلية كيما تكون مطابقة للصوتية والاصوات ، فقد اسلفنا القول ان الصوت اذا ما نظرنا اليه في ذاته ، كموضوعية فعلية ، هو من طبيعة مجردة ، بخلاف مادة الفنون التشكيلية فبالحجر واللون يمكن استنساخ أشكال الاشياء والمواضيع ، مبلغا ما بلغ تنوعها، واستنساخها كما هي موجودة في الواقع ؛ اما بالاصوات فذلك مستحيل فالداخلية التي لا موضوع لها ، الذاتية المجردة هي وحدها ما يمكن التعبير عنه بالاصوات ذاتية مجردة هي عبارة عن انا خاو كل الخواء ، وبلا اي مضمون اذن فالمهمة الرئيسية للموسيقى تكمن لا في تصوير الاشياء الواقعية ، بل في ترنين الانا الصميم ، وذاتيته العميقة ، ونفسه الفكروية

٣ ـ بوسعنا ان نقول الشيء عينه عن الاثر الذي تتركـــه الموسيقى في النفس فهي تخاطب الداخلية الذاتية الاعمـــق والابعد غورا فهي الفن الذي تتوسله النفس للتأثير علـــى النفوس صحيح ان الرسم يستطيع ، هو الآخر ، ان يعبر في الوجوه والسحن عن الحياة الداخلية، والحالات النفسية، والاهواء التي تعصف بالنفس ، والاوضاع التي تكون عليها والصراعـات التي هي مسرح لها ، لكن ما نعاينه في اللوحات تظاهرات موضوعية يراها الانا ، الذي يتأملها ، من الخارج ان جاز القول ، باعتبارها متمايزة عنه مطلق التمايز فمهما تماهى الانسان مع موضوع من المواضيع ، ومهما استغرق في شكل تمثال من التماثيل ووضعيته وسماته ، ومهما اعجب بعمل من الاعمال الفنية وانتشى به ، ومهما احس بانجذاب لا يقاوم اليه وطرد كل شيء من فكره إلا ّه ، تبق هذه الاعمال الفنية على ما هي عليه : مواضيع موجودة في ذاتها لا نملك ازاءها الا ان نكون ونبقى على الدوام محـــض متفرجين ونظّارة لكن هذا التمايز عديم الوجود في الموسيقى فمضمونها هو الذاتي في ذاته ، وبدلا من ان يؤدي تظهيره الى موضوعيـــة دائمة في المكان نراه يحلق في الجو ، ان جاز القول ، فيدل بذلك

على انه ايصال لا سند له مكين ، وانما الداخلية الذاتية هي الحامل الوحيد له ، فهو لا وجود له الا لها وبها وعلى هذا ، فان الصوت هو بلا جدال خارجية وتظهير ، لكنه تظهير لا يكاد يظهر حتى يتلاشى ، بحكم من انه تظهير تحديدا فما ان تدركه الاذن حتى يخمد وينطفىء ؛ وللحال يتم استدخال الانطباع الذي احدثه ؛ فالاصوات لا تجد صداها الا في اعمق اعماق النفس التي تتأثر وتهتز فى ذاتيتها الفكروية

هذه الداخلية التي لا موضوع لها ، ان من حيث المضمون او من حيث نمط التعبير ، تؤلف الجانب **الشكلي** من الموسيقى وان يكن لها مضمون ، فليس بالمعنى الذي نتحدث به عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ؛ اذ ان ما يعوزها هو ايصال موضوعي إما الى اشكال تمثل ظاهرات خارجية واقعية ، واما الى تصورات وتمثلات روحية ، موضوعية هي الاخرى .

اما فيما يتعلق بالخطة التي سنسير عليها في تأملاتنا التالية، فهي على مراحل ثلاث

اولا ، سندرس الطابع العام للموسيقى وتأثيرها ، وهو الطابع الذي يميزها عن سواها من الفنون ، مما سيتيح لنا ايضا ان نعرّف بمزيد من الوضوح والدقة المادة التي تستخدمها والشكل الذي يتلبسه المضمون الروحي

ثانيا ، سيكون لزاما علينا ان نبرز للعيان الفروق الخاصة القائمة بين الاصوات الموسيقية وتشكيلاتها ، ان من منظور ديمومتها في الزمن وان من منظور شدتها النوعية الفعلية

ثالثا واخيرا ، سندرس العلاقات القائمة بين الموسيقى وبين المضمون الذي تعبر عنه ، سواء اكان كل شأنها ان تواكب عواطف وافكارا وانطباعات معبرا عنها اصلا بالالفاظ ، ام اندفقت بحرية، لا يقيِّدها قيد .

فان شئنا ، بعد هذا التعريف العام لمبدا الموسيقى وبعد التأملات العامة ايضا في النقاط التي تقدمت الاشارة اليها ، ان

نتصدى لفحص مظاهرها الخاصة وجدنا انفسنا نصطــــدم بصعاب كأداء ترجع الى طبيعة الموضوع بالذات فبالنظر الـــى الطابع المجرد والشكلي جدا للعنصر الموسيقي للصوت وللداخلية التي يتلبسها المضمون ، فلن يكون في ميسورنا ان نعالج ما هو خصوصي الا بالاستناد الى كثرة من المصطلحات التقنية التـــي تتناول النسب الوزنية بين الاصوات ، والفـــوارق بين الادوات الموسيقية ، وانواع الاصوات ، والائتلافات الصوتية ، الخ وبما انني لست من ذوي الخبرة في هذه المسائل، فلا بد لي من الاعتذار سلفا عن اضطراري الى الاقتصار على نقاط بالغة العمومية وعلى بعض الملاحظات المتفرقة

الفصل الأول

الطابع العام للموسيقى

النقاط الرئيسية التي ينبغي علينا النظر فيها بصدد الموسيقى بصفة عامة هي التالية

علينا اولا ان نقارن الموسيقى بالفنون التشكيلية من جهة ، وبالشعر من جهة اخرى

وبذلك نسلط الضوء ثانيا على الكيفية التي تعقل بها الموسيقى مضمونها وتمثله

فان انتهينا من ذلك نكون قد فزنا ، ثالثا ، بتفسير اوضح وادق للتأثير الخاص ، المختلف عن تأثير الفنون الاخرى ، الذي تمارسه الموسيقى على النفس والعواطف

أ ــ مقارنة بين الموسيقى والفنون التشكلية ، ثم بين الموسيقى والشعر

للقيام بهذه المقارنة ، لا بد ان نأخذ بوجهة نظر مثلثة .

فأولا ، ورغم ما بين الموسيقى والعمارة من تعارض ، فان بينهما ايضا صلة قربى

فكما ان المضمون في العمارة ينبغي أن يعبر عن نفسه من خلال أشكال معمارية ، بدلا من ان يذوب وينصهر بأسره في الشكل ، كما الحال في النحت والرسم ــ ولذا يبقى متميزا عن تلك الاشكال بوصفهمحيطا خارجيا ــ كذلك فانالتطابق الكلاسيكي بين الداخل وشكله الخارجي ينفصم في الموسيقى باعتبارها فنا رومانسيا ، لكن انفصامه هذا لا تمليه في الحقيقة الاسباب نفسها التي تحتم ضرورته في العمارة التي ما كان لها ، بوصفها تمثيلا رعزيا ، أن تفلح في تحقيق ذلك التطابق ان الداخلية الروحية تنبثق في العمارة والنحت عن تركيز النفس على حدوس وتمثلات معينة ، وتتلبس الاشكال التي يضفيها عليها الخيال ، بينما الموسيقى غير قادرة بالاحرى على التعبير الا عن الشعور والعاطفة، وهي تحيط التعبير عن تمثلات الروح بأصوات العاطفة والشعور اللحنية ، مثلما تحيط العمارة في مضمارها ، وان بطريقة اكثر تصلبا ويباسا ، تمثال الإله بنطاق عقلاني من الاعمدة والجدران والركائز

هكذا يغدو الصوت وتشكيله عنصرا **مخلوقا** من قبل الفن والتعبير الفني المحض ، وهذا على نحو مغاير تماما للكيفية التي يعالج بها الرسم والنحت الجسم البشري وأوضاعه وهيئته . ومن هذه الزاوية ايضا نستطيع ان نقارن الموسيقى بالعمارة التي تستعير اشكالها لا مما هو موجود ، بل من الخيال الخلاق ، ثم

تخضعها بعد ذلك لقوانين الثقالة من جهة اولى ، ولقواعد التناظر والتساوق من جهة ثانية . وهذا ما تفعله ايضا الموسيقى ، اذ تتقيد من جهة اولى ، وبصرف النظر عن التعبير ، بقوانين تناغم الاصوات بالارتكاز الى علاقات ونسب كمية ، كما تتقيد من جهة ثانية ، من خلال ترداد الوزن والايقاع ، وكذلك من خلال توزيع الاصوات ، بقواعد التناظر والتساوق . وهكذا تتبدى الموسيقى على انها المضمار الذي تتظاهر فيه داخلية النفس الاعمق غورا وملكة الفهم الاكثر صرامة في آن معا ، وبذا تجمع بين جنباتها ضدين يمكن لاي منهما ان يتميز بسهولة عن الآخر وان ينعتق منه . وبفعل هذا الانعتاق تتلبس الموسيقى طابعا معماريا ، وذلك متى ما ابتنت لنفسها ، بصرف النظر عن التعبير عن العواطف ، بناء موسيقيا ، وشيدت بنيانا من الاصوات طبقا لقواعد التناظر والتساوق وحدها .

غير ان الموسيقى ، رغم هذه التشابهات كلها ، تعمل في مضمار يتعارض مع مضمار العمارة . صحيح ان الفنين كليهما يقومان على اساس علاقات ونسب كمية ، او بالاحرى وزنية ، لكن المواد التي يصوغانها وفق هذه العلاقات والنسب هي من طبيعة متعارضة كل التعارض . ففيما تستخدم العمارة المادة الحسية الثقيلة في تماسكها الهادىء وشكلها المكاني الخارجي ، تعتق الموسيقى من اسر المادة المكانية النفس ذات الإرنان وتترك لها ان تتفتح بحرية من خلال تمايزات كمية من حيث الصوتية والديمومة. لذا تنتمي آثار هذين الفنين الى دائرتين مختلفتين كل الاختلاف : فالعمارة تشيد ابنيتها الضخمة ، ذات الاشكال الرمزية والمعمّرة، برسم الادراك الخارجي ، بينما يدلف عالم الاصوات السريع الزوال الى داخل النفس عن طريق الاذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف .

اما فيما يتعلق بالعلاقات الاخرى بين الموسيقى والفنين

التشكيليين اللذين تقدم الكلام عنهما ، فان التشابهات والاختلافات التي يمكن تمييزها تنبع جزئيا مما أسلفنا قوله

ان الفن الذي تتمايز عنه الموسيقى اشد التمايز هو النحت ، وذلك سواء أمن منظور المادة ونمط تمثيلها ام من منظور العلاقات بين الداخل والخارج المتحدين اتحادا لا فصام فيه في النحت وبالمقابل ، فان الموسيقى اقرب في الصلة والنسب الى الرسم ، وهذا ان بفعل الدرجة الكبرى من داخلية التعبير ، وان من زاوية معالجة المواد وهي المعالجة التي ينزع بها الرسم ، كما رأينا ، الى التعدي على مضمار الموسيقى غير انه توجد بين الرسم والنحت سمة مشتركة ، وهي تمثيل هيئة موضوعية خارجية ، على اعتبار ان الرسم ، مثله مثل النحت ، مغلول الى شكل واقعي، له من الاساس وجوده خارج الفن صحيح انه لا الرسام ولا النحات يريان الوجه الانساني ، او وضعية الجسم ، او خطوط السلسلة الجبلية ، او اغصان الشجرة وأوراقها ، كما تعرض نفسها للادراك المباشر ، لكن المهمة التي يضعانها نصب أعينهما هي ان يتمثلا ما يلتقيانه امامهما وان يجعلاه متلائما مع وضع بعينه ، وكذلك مع التعبير الذي ينبع بالضرورة من المضمون وعليه ، نجد هنا ، من جهة اولى ، مضمونا جاهزا ينتظر تفريده فنيا ، ومن الجهة الثانية أشكالا طبيعية مسبقة الوجود وناجزة هي الاخرى بحيث انه اذا ما شاء الرسام — وتلك هي رسالته — ان يصهر معا هذا المضمون وهذه الاشكال ، فلا بد له ان يجد في كل منهما مرتكزات لتصميمه ولتنفيذ تصميمه . وانطلاقا من هذه التعيينات الثابتة الراسخة عليه ، من جهة اولى ، ان يضفي طابعا عينيا على الجانب العام من التمثل ، ومن الجهة الثانية ان يعمم ويروحن Spiritualiser الهيئة الانسانية او سائر الاشكال الطبيعية التي يمكن ان تقوم له ، في فرادتها ، مقام النماذج اما الموسيقار فانه ، وان كان لا يضرب صفحا عن كل مضمون ، يجد هذا المضمون في النص الذي من مهمته ان يموسقه ، او اذا ما شط الى ابعد

من ذلك في استقلاله اتخذ من وضع او من حالة نفسية بعينها ثيمة Thème يبني عليها عمله الموسيقي. على ان قوام تآليفه يبقى في الاحوال جميعا متألفا من الداخلية الشكلية ، من الصوتية الخالصة ، وتعميقه للمضمون لا يتترجم بتظهير خارجي ، بل بعودة الى الحرية الداخلية ، الى انطواء على الذات ، وفي بعض فروع الموسيقى ، بوثوقه بأنه ، كفنان ، مستقل عن المضمون اذن ، فان يكن جوهر النشاط في مضمار الجمال هو عتق النفس وتحريرها من كل اضطهاد وتحديد ، على اعتبار ان الفن يملك ، بما هو كذلك ، المقدرة على تلطيف اوحش المصائر واكثر الاقدار مأساوية بل على أن يجعل منها بالتمثيل النظري ، موضوعا لمتعة ، فان ذلك يسري في المقام الاول على الموسيقى حيث تدرك هذه الحرية اعلى درجاتها وما تحصل عليه الفنون التشكيلية عن طريق الجمال الموضوعي الذي يبرز للعيان الانسان بجماعه ، الطبيعة الانسانية كما هي ، الكوني والمثالي في خصوصيتهما الفردية ، وهذا من دون ان يعكر تناغمهما بحال من الاحوال ، تحصل عليه الموسيقى بوسائل اخرى فالفنان التشكيلي ما عليه الا ان يظهّر للخارج ما هو مسبق التكوين في تمثله ، بحيث يفدو كل تفصيل ، في وضوحه الجوهري ، بيانا اكثر تقدما للكلية التي يتعقلها الروح من خلال المضمون المطلوب تمثيله فالشخص مثلا ، في حال تمثيله في عمل فني تشكيلي ، يقتضي ان يكون له في هذا الوضع او ذاك جسم ويدان ورجلان ووجه ينطق بهذا التعبير او ذاك ؛ كما يقتضي ان تكون له وقفة معينة ، بجوار غيره من الشخوص ، ليؤلف وإياها كلية لها مبررها في ذاتها وما تحقيق الثيمة هنا الا تحليل اكثر تعمقا لما تحتويه اصلا ؛ وكلما كانت الصورة التي تنجم عن ذلك اقرب الى الكمال، كانت الوحدة اكثر تركزا ، وترابط الاجزاء اكثر تلاحما واكمل تعبير في العمل الفني الحقيقي عن الفردي انما يعادل تحقيق اكمل

وحدة ممكنة والحال ان العمل الموسيقي لا بد ان يتسم هو الآخر بقدر من التلاحم وان يؤلف كلية يحتاج كل جزء من أجزائها الى جميع الاجزاء الاخرى ويكون ضروريا لسائر الاجزاء الاخرى ؛ لكن هنا يتم التحقيق على نحو مغاير تماما ، وتكون الوحدة المشار اليها محدودة اكثر بكثير

ان الدلالة التي يفترض بالثيمة الموسيقية ان تعبر عنها تكون مستهلكة سلفا ؛ فان بسطت هذه الثيمة وطورت بحيث تتولد عنها تعارضات وتوسطات جديدة ، فان هذه التكرارات وهذه الاستطرادات وهذا الإقحام لنغميات Tonalités اخرى يمكن ان تبدو بسهولة لملكة الفهم فائضة عن الحاجة ، على اعتبار ان كل ذلك يدخل في عداد التشكيل الموسيقي الخالص والمماثلة مع شتى الفوارق النغمية ، علما بأن ذلك التشكيل وهذه المماثلة ليسا مما يقتضيه المضمون وليس لهما فيه من مرتكز دائم ، بينما يعني تحقيق التفاصيل فيالفنون التشكيلية تظهيرا للخارج اقرب فأقرب الى الكمال وتحليلا اكثر فأكثر حيوية للمضمون غير انه لا مرية في ان الثيمة تولد طردا مع تظهيرها ثيمة اخرى ، وذلك حتى في العمل الموسيقي ، فاذا بالثيمتان تتعاقبان وتترابطان وتتدافعان وتتغيران ، فتارة تختفيان ، وطورا تعومان ، ويبدو كأن واحدتهما تغلب الاخرى ثم لا تلبث ان تغلب بدورها ؛ وبفضل هذه التعقيدات والتقلبات يتوصل المضمون الى الافصاح عن نفسه بكل وضوح علاقاته وتعارضاته ومنازعاته وتدرجاته وتناقضاته وحلولها لكن التشكيل الموسيقي لا يؤدي حتى في هذه الحال الى وحدة اكثر عمقا وتركيزا ، كما في النحت ، بل يفضي بالاحرى الى توسيع ، الى تكبير ، الى تفكيك ، مع ما يواكب ذلك من انحرافات وارتدادات يظل المضمون المطلوب التعبير عنه هو مركزها ، ولكن من دون ان يتسم مجمل التشكيل بذلك التلاحم المميز لمنتجات الفنون التشكيلية ، وعلى الاخص عندما تحصر هذه الفنون مهمتها بتصوير الجسم البشري

ان الموسيقى من هذا المنظور ، وبخلاف الفنون الاخرى ، قريبة غاية القرب الى الحرية الشكلية الداخلية بحيث يتعذر الا تتجاوز بقدر او بآخر الموجود او المضمون والذكرى التي يحتفظ بها الفنان عن الشيمة التي اعتمدها هي ، لهذا الفنان ، اشبه بتذكر ، بمعنى انه يعي ان الفنان انما هو نفسه ، وانه يستطيع ان يعمل ويتصرف وفق هواه ، وان يتجه حيثما يشاء . بيد ان تداعي الخيال الحر يختلف اختلافا بيّنا من هذا المنظور عن القطعة الموسيقية المكتملة ، المتلاحمة ، المفترض بها ان تشكل كلية متسقة ، فالحرية في تداعي الخيال الحر هي الهدف المنشود ، وبفضلها يتأتى للفنان ان يظهر انه يملك ، في ما يملك من مواهب، القدرة على تضمين نتاجه المؤقت انغاما ومقاطع معروفة متى ما شاء ، فيكشف عن مظهر جديد لها ، ويكسوها بتلاوين متنوعة ، ويعتمدها منطلقا الى انغام اخرى ، بما فيها الشديد التنافر منها.

بيد ان القطعة الموسيقية تتضمن بالاجمال حرية الاختيار إما بين اداء دقيق ومحكم وتقيد بما يمكن ان نسميه وحدتها التشكيلية ، واما بين استطرادات تطول او تقصر انطلاقا من كل نقطة بعينها ، وباستلهام ارادة الذاتية الحية ؛ حرية الانتقال من نقطة الى اخرى ، والمتابعة او التوقف بحسب هوى النفس الآني، ولجم هذه النغمة او تلك لاطلاقها من ثم من جديد في التيار الصاخب وعليه ، ان يكن من الواجب نصح الرسام او النحات بدراسة الطبيعة ؛ فلسنا بمستطيعين اسداء النصيحة نفسها الى الموسيقار ، لان الموسيقى لا تعرف اشكالا موجودة خارج نطاقها؛ في مقدورها الاعتماد عليها بل الاشكال التي منها تنبع قواعدها وقوانينها وضروراتها تتألف من اصوات لا تقيم مع المضمون المتضمَّن فيها علاقات وثيقة جدا ، وتترك على العكس للحرية الذاتية حقلا اوسع وارحب بكثير من منظور أدائها وعزفها

تلكم هي الفروق الرئيسية التي تميز الموسيقى عن الفنون

التشكيليه الاكثر اتساما منها بالموضوعية

اما الشعر فبينه وبين الموسيقى آصرة قربى وثيقة ، علـــى اعتبار انهما كليهما يستخدمان وسيلة حسية واحدة ، هــــي الصوت لكن الفنين يختلفان عميق الاختلاف واحدهما عن الآخر من حيث طريقة التعامل مع الاصوات ونمط التعبير

ان الاصوات في الشعر ، وكما اسلفنا القول في معــــرض كلامنا عن التفريع العام للفنون ، لا تصدر عن آلات شتى اخترعها الفن ، انما تتحول الاصوات المنطوق بها، والصادرة عنعضو النطق البشري . الى محض علامات لفظية . قيمتها الوحيدة تكمن في ان تكون تسميات عديمة الدلالة بحد ذاتها ، لتمثلات وتصورات وبفضل ذلك يبقى الصوت كيانا حسيا مستقلا يمتلك ، من حيث هو محض اشارة الى عواطف وتمثلات وافكار ، وبحكم من انه لا يؤلف سوى هذه الاشارة ، خارجية وموضوعية محايثتين ذلك ان الموضوعية الحقيقية للداخلي ، من حيث هو داخلي ، تكمن لا في الاصوات والالفاظ ، وانما في وعيي لفكرة من الافكار ، لعاطفة من العواطف ، ولغيرها من التمثلات التي احوّلها على هذا النحو الى مواضيع يسعني تمثلها او يسعني بسطها لأبرز ما هو متضمن فيها ، ولأعرض الترابط الخارجي والداخلي لمضمون افكاري ، وكذلك العلاقات القائمة بين تعييناتها الخاصة ، الخ ولا جدال في اننا نفكر على الدوام بواسطة الكلمات ، لكن من دون ان نستخدم على الدوام اللغة المنطوقة وبحكم هذه الاهمية الثانوية تمامــــا لاصوات اللغة بوصفها مضمونا حسيا للتمثلات والافكار ، الخ ، التي نريد ايصالها ، يستعيد الصوت استقلاله صحيـــــح ان اللون في الرسم ، من حيث هو لون ، ليس له بحـــــد ذاته ولا لتركيبه اي مدلول ؛ فهو محض عنصر حسي ، مستقل كـــــل الاستقلال عن الروحي ، لكن اللون بحد ذاته ليس هو الرسم بعد؛ بل لا بد من ان يقترن ايضا بالشكل وتعبيره وتقوم بين هذا الشكل الذي يحييه الروح وبين التلوين علاقات اوثق بكثير من تلك

التي تقوم بين اصوات اللغة المجموعة في الفاظ وكلمات وبين التمثلات التي يراد التعبير عنها والفارق بين الاستخدام الموسيقي والاستخدام الشعري للاصوات يكمن في ان الموسيقى : بدلا من ان تستخدم الصوت لتأليف كلمات ، تتخذ من الصوت نفسه عنصرها بحيث يشكل ، من حيث هو صوت ، غاية في ذاتها وبنتيجة ذلك ، تتمتع الاصوات ، بحكم من انها لا تعود تستخدم كمحض وسيلة للاشارة والتسمية ، بحرية تتيح امكانية ادخالها في تآليف فنية لا هدف لها ولا غرض غير ان تبرز محاسن شكلها وفي ايامنا نحن بوجه خاص انفصلت الموسيقى عن المضمون الواضح البيّن بحد ذاته وارتدت الى عنصرها الذاتي ان جاز القول ، مما افقدها على كل حال شطرا واسعا من سلطانها على الداخلية ، وذلك ما دامت المتعة التي يمكن ان تتأتى عنها متعة جزئية فحسب ، يكمن مصدرها في الجانب الموسيقي والتقني المحض من المعزوفة ، وهو جانب لا يمكن لغير الجهابذة تقديره وتثمينه ، ولا يثير الا بقدر محدود الاهتمام الفني للأعداد الغفيرة من الناس

لكن ما يخسره الشعر على صعيد الموضوعية الخارجية ، حينما ينحي جانبا عنصره الحسي (وهذا بقدر ما يمكن للفن ان يقوم بهذه التنحية فعلا) ، يسترده على صعيد الموضوعية الداخلية للحدوس والتمثلات التي تقدمها اللغة الشعرية للوعي الروحي ذلك ان هذه الحدوس ، وهذه العواطف والمشاعر ، وهذه الافكار، تقع على عاتق الخيال مهمة تحويلها الى عالم ناجز من احداث واعمال وحالات نفسية وانفجارات للاهواء ، وبالتالي مهمة انتاج آثار فنية قمينة ، سواء ابشكلها الخارجي ام بمضمونها الداخلي، بأن تمثل لنا الواقع بتمامه . والحال ان الموسيقى ، بقدر ما تريد الحفاظ على استقلالها والبقاء ضمن نطاق مضمارها ، لا خيار لها الا في ان تعزف عن مثل هذه الموضوعية فصحيح ان الاصوات،

كما تقدم لي القول ، تخاطب نفسنا وتتطابق مع خلجاتها ، لكن الامر كله لا يعدو ان يكون ضربا من التعاطف المبهم ، حتى وان كان العمل الموسيقي ، النابع من النفس بالذات والثر بالعواطف المفصَح عنها يمتلك المقدرة على التأثير ، عميق التأثير ، في نفوس من يسرقون السمع اليه. وبصورة عامة تنتقل عواطفنا بسهولة، على كل حال ، من الداخلية المبهمة المحتواة في مضمون ما ومن التماهي الذاتي مع هذا المضمون ، الى رؤية اكثر عيانية لهذا الاخير والى موقف اكثر موضوعية ازاءه وكذلك قد يكون ايضا شأن الاعمال الموسيقية عندما تتحول العواطف والمشاعر التي توقظها فينا بطبيعتها وحيويتها الفنيتين الى حدوس وتمثلات اكثر تحديدا بالنسبة الينا ، حدوس وتمثلات تفرض نفسها على وعينا بوضوح وجلاء ما كانت تتسم بهما الانطباعات السابقة لكن هذه الحدوس والتمثلات ان هي الا حدوسنا وتمثلاتنا **نحن** ؛ ولئن اسهم العمل الموسيقي بكل تأكيد في استحضارها ، فانه لم ينتجها مباشرة عن طريق المعالجة الموسيقية الخالصة للاصوات اما الشعر فانهيعبر بالمقابل بنفسه، ومباشرة، عن العواطف والتمثلات والحدوس ، بل يمتلك المقدرة على ان يقدم لنا صور الاشياء والمواضيع الخارجية ، وان يكن عاجزا عن بلوغ تشكيلية النحت او داخلية الموسيقى ، مما يضطره الى الاستنجاد ، كيما يتمم ما يقدمه لنا ، بحدسنا الحسي وبلغة نفسنا الداخلية المحضة

غير ان الموسيقى لا تكتفي بهذا الاستقلال عن الشعر وعن المضمون الروحي ، بل كثيرا ما تقترن ، ولعله يجوز لنا ان نقول في غالب الاحوال ، بمضمون ناجز يقدمه لها الشعر ويتألف من تتابع من العواطف والمشاعر والتأملات والاحداث والافعال لكن عندما يراد ابراز الجانب الموسيقي الصرف من مثل هذا العمل الفني وتسليط الاضواء عليه ، لا يجوز ان يشغل فيه الشعر ، اغنائيا كان أم تمثيليا ، الخ ، مكانا اكبر مما ينبغي وعلى كل حال ، فان غلبة الشعر على الموسيقى او الموسيقى على الشعر في

الاعمال الجامعة بينهما من شأنها ، بصفة عامة ، ان تلحق الاذى بالفنين كليهما . فحين ينطوي النص بحد ذاته ، من حيث هو عمل فني شعري ، على قيمة مستقلة ، لا يسعه ان ينتظر من الموسيقى الا مساندة طفيفة جدا ، كما الحال في جوقات المأساة القديمة العهد حيث ما كانت الموسيقى تؤدي الا دورا ثانويا بوصفها موسيقى مصاحبة . وبالعكس ، اذا كانت الموسيقى هي التي تفصح عن مطامح الى قيمة مستقلة ، فان النص ، في أدائه الشعري ، هو الذي ينبغي ان يكون سطحيا وأن يكتفي بالتعبير عن عواطف وتمثلات عامة الغاية . كذلك فان الاخراج الشعري للافكار العميقة لا يتفق مع نص موسيقي جيد اكثر مما يتفق معه وصف الاشياء الخارجية والشعر الوصفي بصفة عامة . ان الليدات (١) ، والأشعار الاوبرالية ، ونصوص الاوراتوريو (٢) ، الخ ، يجوز ان تكون ، من وجهة النظر الشعرية الخالصة ، هزيلة ضامرة وعلى قدر من الإسفاف ؛ فكيما تبقى للموسيقار حرية الحركة كاملة ، يتوجب على الشاعر الا يسعى الى التحليق لانتزاع اعجاب الناس. ومن هذا المنظور فان الايطاليين بوجه خاص ، ومنهم على سبيل المثال ميتاستازيو (٣) ، قد اظهروا براعة كبيرة في هذا المضمار ،

---

١ – الليدات وواحدها ليده Lied : الاغنية الشعبية او الدينية في البلاد الجرمانية . –م–

٢ – الأوراتوريو Oratorio : كلمة ايطالية الاصل ، معزوفة موسيقية تمثيلية ، ذات موضوع ديني او دنيوي ، مصحوبة بانشاد والحان وجوقة اوركسترا ، ولكن بدون تمثيل . –م–

٣ – بيترو تراباسي الملقب بميتاستازيو : شاعر ايطالي (١٦٩٨ – ١٧٨٢) ، له موشحات وغنائيات وميلودرامات . –م–

بينما أشعار شيلر (٤) ، التي لم تنظم لهذا الفرض ، تكاد لا تصلح للتلحين الموسيقي . وكلما فرضت الموسيقى نفسها وسحرت الألباب برفعة مستواها الفني ، تضاءلت قدرة سامعها على فهم النص ، بل انعدمت انعداما تاما في بعض الاحيان ، وعلى الاخص متى ما كان النص المانياً ومنطوقا بالالمانية . وعليه ، ان تعليق اهمية كبرى على النص يدل على قلة دراية بالحس الموسيقي . فالجمهور الايطالي ، على سبيل المثال ، يستغرق في الثرثرة او لعب الورق اثناء اداء المشاهد الاوبرالية التافهة ؛ لكنه ما ان يطرق سمعه لحن جميل او اي عزف موسيقي مثير حتى يغدو كله آذانا. اما نحن الالمان فشاغلنا الاول ، على العكس ، مصير وخطب الامراء والاميرات الاوبراليين ، مع خدمهم وساسة اصطبلاتهم وندمائهم وجواريهم ؛ وما اكثر من لا يزالون حتى في ايامنا هذه يبدون تأسفهم ، متى ما بدأ الغناء ، على استحواذ مثل هذه السفاسف باهتمامهم ، فتراهم يبادرون الى الثرثرة وتبادل اطراف الحديث على سبيل التعويض والتعزي . كذلك فان الموسيقى الدينية غالبا ما يكون نصها صلاة معروفة من افعال الايمان او تجميعة من بعض فقرات المزامير ، بحيث يمكن اعتبار الكلمات محض ذريعة لشروح موسيقية تُعزف لذاتها ، ولا ترمي الى رفع قيمة النص ، بل لا تقبس منه سوى جانب المضمون العام ، مثلما يقبس الرسم موضوعات من **التاريخ المقدس** (٥) .

---

٤ ـ فريدريش فون شيلر : كاتب وشاعر الماني (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) ، له تمثيليات تاريخية وأشعار غنائية . ومسرحياته وسط بين المأساة الاغريقية والدراما الشكسبيرية ، وكان لنظرياته في المسرح تأثير على الكتاب الرومانسيين.

ـ م ـ

٥ ـ اي من التوراة والاناجيل .

ـم ـ

ب ــ التصميم الموسيقي للمضمون

رأينا اذن ان الموسيقى تتمتع ، دون غيرها من الفنون ، بأعظم امكانية للانعتاق لا من كل نص فعلي فحسب ، بل ايضا من كل تعبير عن مضمون متعين ، لتكتفي بتتابع من التراصفات والتغيرات والتعارضات والتوسطات ، ولتحبس نفسها ضمن حدود مضمار الاصوات الموسيقي المحض لكن الموسيقى تبقى على هـــذا الاساس خاوية ، بلا مدلول ؛ ونظرا الى انه يعوزها عنصر مـــن العناصر الرئيسية في كل فن ، اعني المضمون والتعبير الروحيين، لذا لا يمكن تصنيفها بعد في عداد الفنون بحصر المعنى وانمـــا عندما يفيد عنصر الاصوات الحـــي في التعبير عن الروحي تعبيرا مطابقا بقدر او بآخر ، ترقى الموسيقى الى مستوى فن حقيقي ، سواء اصيغ هذا المضمون في الفاظ ام أمكن استخلاصه بصورة اقل وضوحا من الاصوات وعلاقاتها التناغمية وحيويتها اللحنية.

ان المهمة الخاصة للموسيقى ، من هذا المنظور ، هي ان تقدم للروح هذا المضمون ، لا كما يوجد في الوعي كتمثل عام او كما يكون موجودا سلفا بالنسبة الى الحدس في شكل هيئة خارجية معينة او مرسومة من قبل الفن ، بل كما يمكن ان تتعقله الذاتية الداخلية وان يتكشف فيها بملء حيويته والمهمة الصعبة التي تقع على عاتق الموسيقى هي على وجه الدقة ترنين هذه الحياة الكامنة للاصوات او اختيار كلمات وتمثلات لغمرها في هـــذا الجو ولاستحضار شعور بالتعاطف حيالها

اذن فالداخلية ، بما هي كذلك ، هي الشكل الذي تقتدر به الموسيقى على تعقل مضمونها ، مما يتيح لها ان تتمثل كل ما هو حقيق بإدراجه فيعداد الداخلية وبتلبس شكل الشعور والعاطفة. لكن من هنا ينبع التعيين الذي ينص على انه لزام على الموسيقى، بدل ان تسعى الى العمل برسم التأمل الحدسي ان تكتفي بجعل

الداخلية مرئية لنفسها ، سواء أحاولت ان تدخل الى اعماق النفس العمق الجوهري والصميم لمضمون ما ، أم آثرت ان تمثل حياة وحركة مضمون بعينه كما يوجد في داخلية ذاتية واحدة ، فتجعل بالتالي من هذه الداخلية موضوعها الحقيقي

والحال ان العصر الرئيسي للداخلية المجردة ، الذي به ترتبط الموسيقى ، يتألف من **الشعور والعاطفة** ، من ذاتية الانا الموسعة والمكبَّرة التي وان سعت الى حبو نفسها بمضمون وأفلحت في مسعاها هذا فانها تتركه كما هو ، حبيس الانا ، وتبقي عليه في علاقة لاخارجية مع الانا وبنتيجة ذلك ، يبقى الشعور على الدوام وكأنه غلاف المضمون ، وانما في هذه الدائرة تبحث الموسيقى عن ثيماتها

وعندئذ تتوسع لتغدو تعبيرا عن جميع المشاعر والعواطف الخاصة ، عن جميع تلاوين المرح والفرح وبشاشة المزاج والنزوة، وعن نشوة الروح وظفرها ، وعن جميع درجات القلق والضنك والحزن والشكوى والالم واليأس والكآبة ، واخيرا عن التهجد والتعبد والحب التي تغدو مواضيع للتعبير الموسيقي

لكن حتى خارج نطاق الفن يشكل الصوت ، من حيث هو هتاف تعجب وصيحة ألم وتنهد وضحك ، التعبير المباشر والحي عن الاحوال النفسية والعواطف ، عما لن اتردد في ان اسميه آهات النفس ! وما يواجهنا هنا انما هو تموضع النفس بذاتها ولذاتها ، تعبير يشغل نقطة الوسط بين التركيز اللاواعي والانكفاء الى الذات ، نحو افكار داخلية محددة ؛ او لنقل اخيرا ان الصوت استجابة لا اهمية عملية لها ، ذات طابع نظري صرف ، اشبه ما تكون بتغريد الطير الذي عندما يغرد يفرح بما يصدر عنه

لكن التعبير الطبيعي الصرف بواسطة الهتاف والتصويت ليس هو الموسيقى بعد ، لان صيحات التعجب هذه ليست ، كألفاظ اللغة ، علامات منطوقة ومقصودة على تمثلات وأفكار ، ولا تعبر عن مضمون ممثَّل في عموميته ، من حيث هو تمثل ، بل تشف ،

بالصوت وفيه ، عن ميل وشعور يندفقان اندفاقا فوريا ومباشرا، وبذلك يفرّجان عن زخمهما لكن هذا التفريج لا يمتّ بصلة الى المفاعيل التي تتأتى عن الموسيقى بل على هذه الاخيرة ، على العكس ، ان تعبر عن المشاعر والعواطف عن طريق علاقات معينة بين الاصوات ، وان تجرد التعبير الطبيعي من وحشيته ، وان تلطفه ، وان تطهره من كل ما فيه من شطط وعدم تطابق مع الموقف

هكذا يؤلف الهتاف نقطة انطلاق الموسيقى ؛ وانما بوصفها هتافا موقعا تشكل الموسيقى فنا بملء معنى الكلمة ، وعندئذ يتوجب ان تتعرض المواد الحسية ، قبل ان يتهيأ لها التعبير تعبيرا فنيا عن مضمون الروح ، لعملية تحضير وإعداد اطول زمنا وابعد مدى من تلك التي تَخضع لها مواد الرسم والشعر وسننظر لاحقا في الكيفية التي يجري بها اعداد الاصوات برسم هذه الغاية ؛ وسأكتفي هنا بالتذكير بأن الاصوات بحد ذاتها تمثل كلية من الاختلافات التي قد تتلاقى او تتعمق بحيث تنشأ عنها ضروب شتى من الائتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية والتناقضات والتوسطات هذه التعارضات والائتلافات ، والاختلافات في حركاتها وتدرجاتها ، في ظهورها وتقدمها ، في تصادماتها وذوبانها وزوالها ، تناظرها بقدر او بآخر الطبيعة الحميمة لهذا المضمون او ذاك ، وتناظرها كذلك المشاعر والعواطف التي بها يستحوذ القلب والنفس على هذا المضمون ، بحيث تعبر عن العلاقات بين الاصوات ، المصمَّمة والمحققة من خلال هذا التطابق، تعبيرا حيا عما هو موجود في الروح في حالة مضمون محدَّد

ولئن ابدى العنصر الصوتي عن قابلية اكبر من سائر العناصر الحسية للتعبير عن الماهية البسيطة والصميمة لمضمون ما ، فلأن الصوت بدل ان يتجسد عيانيا ليؤلف اشكالا مكانية وبدل ان يفرض نفسه من خلال التنوع الثابت للتراصفات والافتراضات ،

يسمي بالاحرى الى **مضمار الزمن الفكروي** ولا يترتب عليه بالتالي من فارق بين الداخلية البسيطة وبين الشكل او التظاهر العيني والجسماني وكذلك الامر فيما يتعلق بشكل **الشعور** الـذي ينطوي عليه المضمون الذي تقع على عاتق الموسيقى بوجه رئيسي مهمة التعبير عنه فالحدس والتمثل ، نظير الفكر الواعي، ينطويان بالضرورة على تمييز بين الانا ، ذات الحدس والتمثل والفكر ، وبين موضوع الحدس والتمثل والفكر لكن هذا التمييز ينتفي في الشعور ، او بالاحرى لا يتسنى له الوقت والامكانية لتوكيد ذاته ؛ لان المضمون يؤلف والداخلية كلا واحدا غير قابل للقسمة او الانفصال وحتى عندما تقترن الموسيقى بالشعر باعتبارها فنا مصاحبا ، او على العكس عندما يقترن الشعر بالموسيقى بوصفه فنا تأويليا تبقى الموسيقى عاجزة عن تظهير او ترجمة افكار وتمثلات كما تتصورها الوعي ، بل تكون ملزمة ، كما اسلفنا القول ، اذا شاءت ان تؤثر على الشعور والعاطفة ، بأن تعبر عن الطبيعة البسيطة لمضمون من المضامين باقامتها بين الاصوات علاقات هي اقرب ما تكون الى العلاقات التي تقوم ، في داخل هذا المضمون ، بين مختلف عناصره ، او تكون ملزمة بالاحرى بالسعي الى التعبير بأصواتها المصاحبة للشعر عن الشعور القمين بأن يوقظ في الروح مضمون الحدوس والتمثلات

جـ ـ نمط تأثير الموسيقى

ما تقدم قوله يتيح لنا ان نستشف من الان المصدر الـذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير في المقام الاول على النفس بما هي كذلك ، هذه النفس التي ؛ بدلا من ان تنغمس في تأملات عقلانية او تتشتت في حدوس منفردة منعزلة ، تتعود

وتالف العيش في الداخلية وفي اعماق العواطف التي لا يسبر لها غور . وما تتعقله الموسيقى انما هو على وجه التحديد هذه الدائرة ، الحس الداخلي الصميم ، الادراك المجرد للذات ؛ وبعملها هذا ، تحرك مقر التغيرات الباطنة ، القلب والنفس ، هذا المركز البسيط ، هذه النقطة التي يتركز فيها الانسان بتمامه

ان النحت يسبغ على اعماله وجودا مستقلا تماما ، موضوعية تكفي ذاتها بذاتها ، ان بمضمونها وان بتعبيرها الخارجي ويتألف هذا المضمون من جوهرية الروحي التي تبقى مرتكزة الى ذاتها ـ وان دبت فيها الحياة فرديا ـ والتي تتخذ شكلا لها الهيئة الكاملة مكانيا. لذا يتمتع الاثر النحتي بأعظم درجة من الاستقلال، ولو بصفته موضوعا للتأمل وحتى في الرسم ، كما راينا في قسم سابق ، تنعقد بين اللوحة والمشاهد رابطة وثيقة ، بحكم المضمون الاكثر اتساما بالذاتية للوحة ، من جهة اولى ، وبحكم من ان هذه اللوحة تصور ظاهر الواقع ، من جهة ثانية ، فتدل بذلك على انها لا تطلب الاستقلال لذاته ، ناهيك عن ان وجودها في الهنا وجود برسم الذات الحاسة والمتأملة لكن حتى امام اللوحة نحتفظ في داخل انفسنا بقدر من الاستقلال والحرية ، بمعنى اننا لا نتعامل من خلالها الا مع موضوع موجود خارج ذواتنا ولا يصل الى مداركنا ، ليؤثر على عواطفنا وتمثلاتنا ، الا بفضل التأمل وهكذا يتسنى للناظر ان يطوف حول اللوحة ، وان يعير انتباهه لهذا التفصيل او ذاك ، وان يحلل مجمل الصورة التي تواجهه بتلاحمها وتماسكها ، وان يستغرق بصدد ذلك كله في تأملات كثيرة ، وان يحتفظ على هذا المنوال بملء حريته وبكامل استقلاله في الفحص والحكم

وبالمقابل فان العمل الفني الموسيقي اذ يبدا اول الامر بتمييز بينه وبين الذات التي يخاطبها ، على اعتبار ان أصواته ذات الرجع الواقعي متمايزة ، في هذا الواقع الحسي، عن الداخلية الانسانية،

لا يمضي قدما في هذا التعارض ، نظير ما تفعل الفنون التشكيلية، وصولا الى حد حبو هذه الاصوات بوجود خارجي دائم في المكان وبرسم التأمل ، بل يكتفي بتزويدها بوجود مؤقت لا يكاد يتكون حتى ينطفىء ويتلاشى ومن جهة اخرى ، لا تقابلنا الموسيقى بذلك الانفصال بين المواد الخارجية والمضمون الروحي ، كما الحال في الشعر الذي يدلل ، من وجهة نظر التمثيل ، على قدر اكبر من الاستقلال عن صوت اللفظة ، والذي يسعه ، لانعتاقه اكثر من سائر الفنون عن كل خارج وخارجي ، ان ينصرف الى الابداع الحر الصور التي تولد في المخيلة

صحيح انه من الممكن هنا لقائل ان يقول ان الموسيقى، بمقتضى ما ذكرته أعلاه ، تستطيع هي الاخرى ان تفصل الاصوات عن مضمونها وأن تحبوها على هذا النحو بالاستقلال ، غير ان هذا الاستقلال لن يكون من قبيل الفن بحق معنى الكلمة ، اذ ان الفن يتطلب على العكس ان تستخدم الحركة التناغمية واللحنية بكاملها للتعبير عن المضمون حالما يتم اختياره وعن العواطف القمين باستحضارها وبحكم من ان مضمون التعبير الموسيقي هو الداخلية بالذات ، اي جوهر الشيء والشعور ومداولهما الاكثر حميمية ، وكذلك بحكم من ان عنصر التعبير الموسيقي هو الصوت الفاني والمتلاشي ـ فهذا التعبير لا يسعى وراء تكوين صور واشكال مكانية ـ لذا فانه يقوم بإيصال حركاته الى المقر الاعمق للحياة والنفس وعلى هذا المنوال يستحوذ ايضا على الوعي الذي لا يعود يبدي اية معارضة تجاه اي موضوع ، والذي يسلس قياده ، وقد فقد حريته ، لموج الاصوات الدافق ليحمله حيثما يشاء على ان الموسيقى تستطيع ، من هذا المنظور ، ان تمارس تأثيرا يتنوع ويختلف تبعا للاتجاه الذي آثرت ان تسلكه فحين تفتقر الموسيقى الى مضمون عميق بقدر او بآخر او الى تعبير حي بقدر او بآخر ، فقد يحدث لنا ، وهذا من دون ان يهتز فينا أي وتر ، أن نستمتع بالصوتية والبهجة الحسيتين الخالصتين او ان

نسير في ركاب الحركة التناغمية والالحنية على ضوء اعتبارات عقلانية محضة ، من دون ان تتأثر نفسنا او تهتز وتشجى . بل ان الموسيقى في المقام الاول هي التي نخضعها لهذا التحليل العقلاني الذي يرى في العمل الفني محض نتاج لمهارة بارعة . لكن اذا ما صرفنا النظر عن هذا الموقف العقلاني النزعة لنأخذ بآخر مبني على التجرد والنزاهة البريئة ، فسرعان ما يشدنا العمل الفني الموسيقي اليه ، فنسلس قيادنا له ، كائنة ما كانت مقدرة الفن بوجه عام على التأثير فينا . ان قوة الموسيقى قوة **عنصرية** Elémentaire ، بمعنى انها تكمن في العنصر عينه الذي يتحرك هذا الفن ضمن نطاقه ، اقصد الصوت .

بفضل هذا العنصر تنفعل الذات وتشجى ، لا بفعل هذه الخصوصية او تلك وهذا المضمون المعين او ذاك ، بل ينصب التأثير على مركز الحياة الروحية بالذات ، فلا تلبث الحركة ان تدب في هذا المركز فيستيقظ على النشاط . هكذا يطيب لنا ، ونحن نستمع الى الايقاعات الأخاذة ، المتتابعة بسرعة ، الآخذ بعضها برقاب بعض ، أن ندندن باللحن وأن نردد النغم ، واذا كانت الموسيقى راقصة امتدت الحركة حتى الى ارجلنا : وبوجه عام ، ان الذات ، من حيث هي شخص **بعينه** ، هي التي تتعرض لمثل هذا التأثير . وبالمقابل ، اذا كان التأثير مطردا ، واذا غدا ، بحكم اطراده هذا ، وبقدر ما يتحقق في الزمن ، ايقاعيا ، وهذا من دون ان يكون له مضمون محدد ، نطالب من جهة اولى بتظهير لهذا الاطراد بما هو كذلك ، وذلك كيما يكون هذا التأثير – وقد صار هو نفسه ذاتيا – برسم الذات ، ونطالب من جهة ثانية بدفع هذه المساواة بين السيرورة الموضوعية وبين انعكاسها على الذات الى اقصى درجة ممكنة . والمصاحبة الموسيقية تلبي هذين المطلبين . وهكذا نسيّر العسكر على صوت الموسيقى ، وذلك لمواءمة الايقاع الداخلي مع ايقاع السير ، بحيث تستغرق الذات

بتمامها في شاغلها وتتساوق مع ما تفعله . ولئن كانت البلبلة التي تضرب اطنابها حول موائد الولائم التي تضم حشدا كبيرا من الاشخاص تتعبنا وتستثير لدينا ردود فعل مستكرهة ، فهذا على وجه التحديد لما تتسم به من عدم اطراد وتناظم . فهذا الغدو والرواح ، هذه القعقعة ، هذا الهذر والثرثرة ، نريده كله ان يتناظم ، ونريد للوقت الفارغ المتاح لنا خارج وقت اكلنا وشربنا ان يمتلىء . وفي مناسبة كهذه ، كما في كثير غيرها من المناسبات، يمكن الموسيقى ان تتدخل تدخلا فعالا ، بأن تصرفنا عن افكار وتأملات والاهي اخرى .

هنا تظهر للعيان العلاقة القائمة بين الداخلية الذاتية وبين الزمن بما هو كذلك ، والتي هي العنصر العام للموسيقى . وبالفعل ، ان الداخلية ، من حيث هي وحدة ذاتية ، هي بمثابة نفي فعال للاصطفاف اللاابالي في المكان . انها اذن الوحدة النافية . لكن هذا التطابق مع الذات يبقى في بادىء الامر مجردا خالصا وخاويا محضا ، ويكون كل مؤداه تحويل الذات الى موضوع ، وفي الوقت نفسه الغاء هذه الموضوعية التي هي محض فكروية والتي تتداخل مع الذات لتؤكد وجودها على هذا النحو بوصفها هي ذاتها الوحدة الذاتية . وما الوحدة النافية الفكروية، بفعل خارجيتها ، الا الزمن . وذلك لانها تلغي اولا التراصف اللاابالي للمكاني ، وتكشف استمراريته في آن من الزمن ، في لحظة حاضرة . لكن لا يلبث آن الآن ان يتكشف ثانيا عن انه نفي ذاته ، بمعنى ان اللحظة الحاضرة من آن معين تزول وتضمحل لتحل محلها لحظة اخرى ، مظهرة بذلك نشاطيتها النافية . واذا صح ، ثالثا واخيرا ، انه لا مجال لوحدة ذاتية حقا بين آن من الزمن وبين الآن الذي لصالحه تزول اللحظة الحاضرة ، وذلك بحكم الخارجية التي في جوها يتقدم الزمن ، فان اللحظة الحاضرة تبقى على كل حال مماثلة دوما لذاتها رغم تغيراتها ؛ وآية

ذلك ان كل آن من الزمن هو لحظة حاضرة ، وهو ، بصفته كذلك ، لا يختلف عن لحظة حاضرة اخرى اكثر مما يختلف الانا المجرد عن الموضوع الذي لصالحه يتلاشى هذا الانا ليهتدي الى ذاته فيه من جديد ، على اعتبار ان هذا الموضوع ان هو الا الانا الفارغ نفسه

بعبارة أوضح ، يمكننا القول ان الانا الواقعي نفسه يؤلف جزءا من الزمن الذي يندرج ويندغم فيه ، اذا ضربنا صفحا عن المضمون العيني للوعي ؛ وهذا لان الانا ليس في الحقيقة شيئا آخر غير هذه الحركة الفارغة التي قوامها ان يطرح الانا نفسه على انه «آخر» وان يلغي هذا التغير بعدم حفاظه فيه الا على نفسه ، اي على الانا ، من حيث هو انا ، وبما هو كذلك فحسب ان الانا كائن في الزمن ، والزمن هو نمط كينونة الذات والحال انه بالنظر الى ان الزمن ، لا المكانية ، هو ما يؤلف العنصر الاساسي الذي يدين له الصوت ، من زاوية قيمته الموسيقية ، بوجوده ، وبالنظر الى ان زمن الصوت هو ايضا زمن الذات ، فان الصوت ، بحكم هذا الاساس تحديدا ، يدلف الى الانا ويستحوذ عليه ويحركه بقوة التعاقب الايقاعي للحظات الزمن ، بينما تكمل سائر تشكيلات الاصوات ، من حيث هي تعبير عن المشاعر والعواطف ، المفعول الناجم عن محض التعاقب الايقاعي في الزمن ، برفعها الانفعال الى اعلى درجاته وبتحطيمها آخر المقاومات التي لا يزال في مقدور الذات ان تبديها قبل ان تنساق وتنجرف

ذلكم هو السبب الاساسي بحسب ما نفترض ، لقوة التأثير العنصري الذي تمارسه الموسيقى

لكن حتى تمارس الموسيقى كل التأثير الذي بوسعها ان تمارسه ، فان محض التعاقب المجرد للاصوات في الزمن لا يكفي. اذ لا بد ايضا من مضمون ، اي ان الموسيقى لا بد لها ان توقظ في النفس شعورا حيا ، ان تكون هي عينها نفس هذا المضمون ،

تعبيره الصوتي .

لزام علينا على هذا الاساس ان نرى بعين الاستخفاف ـ الذي تستأهله ـ الى القصص اللامعقولة لقدامى الكتاب ، من علمانيين ودينيين ، عن القدرة الخرافية للموسيقى . صحيح ان الاصوات وحركاتها ، في معجزات اورفيوس (٦) ، التي ترجع الى عصر اكثر تمدنا ، كانت تكفي لترويض الحيوانات المتوحشة ، فتأتي لترقد عند قدميه ، ولكن ما كانت تكفي لترويض البشر الذين يتطلبون مضمونا لعقيدة أسمى . ولهذا فان الاناشيد التي وصلت الينا باسم اورفيوس ، وفي شكل قد لا يكون هو شكلها الاصلي ، تحتوي على عناصر ميتولوجية وسواها . وللسبب عينه اشتهرت اناشيد ترتايوس (٧) الحربية التي يروى انها بثت في قلوب الاسبارطيين ، بعد مواقع خاسرة كثيرة ، حماسة لا تقاوم اتاحت لهم احراز النصر على الميسينيين . هنا ايضا يرجع الدور الرئيسي الى مضمون التمثلات التي كانت هذه القصائد المؤثرة ترمي الى استحضارها ، وان كان لزام علينا الا نستهين بقيمة الجانب الموسيقي المحض وبتأثيره متى ما كانت الاقوام المعنية اقواما همجية عاشت في احقاب منفلتة الاهواء . وقد اسهمت مزامير الهولنديين بقسط لا يستهان به في إلهاب مشاعر الشجاعة ، كما لا يسعنا ان ننكر ما كان من اثر اثناء الثورة الفرنسية لنشيد المارسييز او لنشيد «هيا بنا» ، الخ . غير ان الحماسة بحصر

---

٦ ـ اورفيوس : في الميتولوجيا الاغريقية ، شاعر منشد له دوره في الملحمة الهوميرية ، ومن الاساطير التي تعزى اليه انه نزل الى العالم السفلي بحثا عن زوجته ، وأنه كان يروض بشعره الوحوش الكاسرة . ـم ـ

٧ ـ ترتايوس : شاعر غنائي اغريقي من القرن السابع ق.م ، بث الشجاعة في افئدة الاسبارطيين في الحرب الميسينية الثانية . ـم ـ

المعنى يكمن مصدرها في فكرة محددة ، في الاهتمام الحقيقي للروح الذي يحرك الامة والذي يمكن للموسيقى ان ترقى به آنيا الى مستوى شعور اكثر حيوية . عندما تسلس الذات قيادها للاصوات والايقاع واللحن فتنساق وتنجرف . لكن بطل الاعتقاد في ايامنا هذه بقدرة الموسيقى على تفجير مثل تلك الشجاعة واطلاقها من عقالها ، وعلى بث مثل ذلك الازدراء بالموت في النفوس . فجميع الجيوش في ايامنا الحاضرة تملك فرقا موسيقية فيلقية جيدة ، مهمتها ان تشغل وتلهي وتحض على الزحف والهجوم . لكن ليس على هذا يعقد الرجاء في دحر العدو . وليس بكثرة التطبيل والتزمير تستولد الشجاعة والبسالة في النفوس ، ولا بد من عدد هائل ، هائل جدا ، من الاصوار والابواق كيما تتداعى من قوة صوتها الاسوار ، كما حدث لاسوار اريحا (٨) . بل تحرز هذه النتائج اليوم بوسائل اخرى : الحماسة العقلية ، المدافع ، عبقرية القادة ؛ واقصى ما بمستطاع الموسيقى هو ان تقدم مؤازرة ثانوية لهذه القوى التي تفعل فعلها خارج نطاق هذا الفن .

اما آخر خصائص نمط التأثير الذاتي للاصوات فتتصل بطريقة وصول الفن الموسيقى الى مسامعنا ، خلافا لسائر الفنون الاخرى . فنظرا ، بالفعل ، الى ان الاصوات ليس لها وجود موضوعي دائم ، نظير آثار العمارة والنحت والموسيقى ، والى انها لا تكاد تترجع حتى تختفي، فان العمل الفني الموسيقي يحتاج، بحكم هذا الوجود اللحظي بالذات ، الى اعادة انتاج مكررة . غير ان ضرورة هذا الإحياء المتجدد له ايضا معنى آخر ، ابعد غورا . فما دامت الموسيقى تتخذ من الداخلية عينها مضمونا لها ، لتقدم

---

٨ – تروي التوراة ان يشوع بن نون تمكن من اسقاط اسوار اريحا بقوة النفخ في الاصوار ، وكان ذلك بحسب التقديرات بين ١٢٠٠ و١٢٦٠ ق.م. –م–

نفسها لا في شكل عمل موضوعي ذي شكل خارجي ، بل كتعبير عن هذه الداخلية بالذات ، فان التظهير الى الخارج لا بد ان يكون تظهير **ذات حية** توصل عن طريقه الى الآخرين هذه الداخلية كلها لتجعلهم يقاسمونها اياها . وذلك هو ، في اغلب الاحيان ، شأن الغناء المؤدى بالصوت البشري ، ولكنه كذلك ، وان بصورة نسبية اكثر ، شأن الموسيقى التي تعزف بالآلات والتي تتطلب ، كيما تحدث تأثيرها المطلوب ، فنانين متمرسين اكتسبوا مهارة ، روحية وتقنية على حد سواء ، في العزف .

هذه الواقعة الاخيرة تسبغ المزيد من الاهمية بعد على الدور الذي تلعبه الذاتية في الموسيقى ، وان بولغ فيها الى اقصى مداها فمن شأنها ان تعزل هذه الاخيرة عن سائر تعييناتها الاخرى لتجعل من المهارة الذاتية في العزف المركز الوحيد والمضمون الوحيد للمتعة الموسيقية .

تلك هي الملاحظات التي لاح لي انه من واجبي ان ابديها فيما يتعلق بالطابع العام للموسيقى .

الفصل الثاني

التعيين الخاص لوسائل التعبير الموسيقي

بعد ان راينا الى الموسيقى كفن وجد ليعبر وليحيي بالاصوات رجع الداخلية الذاتية ، علينا الان ان نتساءل عن طبيعة الوسائل الممكنة والضرورية التي بواسطتها تتحول الاصوات ، التي هي في الاصل محض صيحات طبيعية تفصح عن عاطفة او انفعال ، الى تعبير فني عن هذه العاطفة او هذا الانفعال فالعاطفة بما هي كذلك ، لها مضمون ، اما الصوت فخال ، من حيث هو محض صوت ، من المضمون ؛ لذا فهو يحتاج الى معالجة فنية كيما يغدو تعبيرا عن حياة داخلية وهاكم ما يمكن قوله ، بصفة عامة ، حول هذا الموضوع

ان كل صوت كيان مستقل ، مكتمل في ذاته اكن هـــذا

الكيـن لا يملك ، من جهة اولى ، ما تملكه الهيئة الحيوانيـــة او البشرية من وحدة حية وتساوق ذاتي ، وهو لا يطرح نفسه من جهة ثانية على انه عضو خاص للعضوية الجسمانيـــة او سمــة خاصة من سمات الجسم الذي تدب فيه حياة حيوانية او روحية، عضو (او سمة) يمكن ان يقال عنه ان وجوده تابع للعلاقات الحية التي يقيمها مع سائر اعضاء (او سمات) العضوية ، وانه من هذه العلاقات تحديدا يتلقى معناه ودلالته وتعبيره صحيح ان اللوحة تتألف ، في مظهرها الخارجي ، من سمات والوان منعزلة يمكن ان يكون لها بحد ذاتها وجودها الخاص بها ، لكن المادة المحضة التي بفضلها تتحول هذه السمات والالوان الى عمل فني ، اي بعبارة اخرى الخطوط والسطوح ، الخ ، لا معنى لها الا من حيث انها كل عيني وبالمقابل ، فان كل صوت فردي ، منعزل ، هو بحد ذاته اكثر استقلالية بكثير ، ومن الممكن ، الى حد ما ، ان يكون مشحونا بالشعور والعاطفة وان يتلقى تعبيرا محددا

لكن بقدر ما ان الصوت ، من جهة اخرى ، ليس محـــض دمدمة او هسهسة او محض تصويت مبهم ، وبقدر ما يتلقى على العكس قيمة موسيقية بحكم وضوحه ونقائه ، فانه يقيم ، بفضل هذا الوضوح ، وســــواء امن منظور نغميتــــه Tonalité الفعلية ام من منظور ديمومته ، علاقات مباشرة مع اصـــــوات اخرى ؛ وهذه العلاقات تحديدا هي التي تسبغ عليه وضوحــــه الفعلي ، اذ تميزه عن غيره من الاصوات او تعارضه بها او تذيبه فيهـــا

وتمثل هذه العلاقات ، نظرا الى استقلال الاصوات النسبي ، شيئا خارجيا بالنسبة الى هذه الاخيرة ، بمعنى ان هذه العلاقات لا تتاتى من طبيعة كل صوت بالذات ، وليست هي بمحايثة له ان جاز القول ، ولا تشبه العلاقات التي تقوم بين اعضاء العضوية البشرية او الحيوانية التي لا يمكن بالفعل تصور اي عضو منهـــ

خارج نطاق علاقاته بسائر الاعضاء الاخرى وعلى هذا فان اجتماع اصوات شتى على اساس علاقات محددة يمثل ، رغم عدم تناقضه مع طبيعة الصوت ، شيئا اصطناعيا لا ينبع من هذه الطبيعة بالذات فهذه العلاقات هي من صنع طرف ثالث ، ولا وجود لها الا بالنسبة لمن اصطنعها

بحكم خارجية العلاقات هذه يقوم اجتماع الاصوات وتعيُّنها على اساس كمي ، على نسب عددية لا تستخدم في الموسيقى ، رغم توافقها مع طبيعة الصوت ، الا بعد ان يكتشفها الفن وينوّع الفروق الدقيقة فيما بينها الى غير ما حد

من هذا المنظور ، ليست الوحدة الحية والعضوية هي التي تؤلف قاعدة الموسيقى ، بل المساواة والتفاوت الخ ، وبمختصر القول الشكل العقلاني الذي يهيمن على كل ما هو كمي فان كنا نريد ان نتكلم اذن بوضوح ودقة عن الاصوات الموسيقية فليس لنا ان نفعل ذلك الا اذا جئنا بذكر العلاقات والنسب العددية والحروف التي درجت العادة عندنا على استخدامها في الاشارة الى هذه العلاقات والنسب ، وان يكن اختيارها قد جرى اعتباطا الى حد كبير

بفضل هذا الاختزال الى كميات ذات وضوح عقلاني وخارجي، تقترب الموسيقى غاية الاقتراب من العمارة لانها ، مثلها ، تبني ابتكاراتها على اساس متين النسب لكن هذه النسب لا تعطي بعد ذلك التلاحم العضوي الحر ، تلك الوحدة الحية التي يكون فيها كل تعيين منوطا بسائر التعيينات الاخرى ، مثلما تكون سائر التعيينات منوطة به ؛ ولا تغدو مولِّدة لهذه الوحدة ، وبعبارة اخرى لفن حر ، الا بعد اخضاعها لتحضير وإعداد مسبقين لكن ان كانت العمارة لا تتخطى ، من هذا المنظور ، حدا معلوما من تساوق الاشكال ومن الحيوية المميزة لتناغم غامض ، فان الموسيقى ، التي مضمونها حياة النفس الذاتية الحرة ، تصطدم بالتعارض الحاد بين الداخلية الحرة والنسب العددية المحضة

لكنها ، عوض ان تتوقف عند هذا التعارض ، تجد نفسها مطالبة بمهمة صعبة ، وهي ان تقبل به لتتجاوزه ، وذلك بأن توفر ، بالاستناد الى هذه النسب الضرورية ، لخلجات النفس الحرة التي تعبر عنها اساسا ومرتعا مأمونين يتيحان للحياة الداخلية ان تبسط وتنشر بملء الحرية تظاهراتها بواسطة هذه الضرورة

من المهم ، من هذه الزاوية ، التمييز بين مظهرين اثنين يمكن وينبغي استخدام الصوت بهما استخداما يتمشى والفن فلدينا بالفعل ، من جهة اولى ، الاساس المجرد ، العنصر العام ، غير المتحدد بعد فيزيائيا ، والمتألف من الزمن الذي تنتشر فيه الاصوات . ولدينا ، من الجهة الثانية ، الصوتية ذاتها ، الاختلاف الفعلي القائم بين الاصوات ، سواء امن زاوية المواد الصوتية الحسية ام من زاوية علاقات الاصوات فيما بينها ومع المجموع وبالاضافة الى ذلك ، هناك النفس التي تبث الحياة في الاصوات، فتجعل منها كلا حرا ومكتملا وتسبغ عليها ، في حركتها في الزمن ورجعها الفعلي ، تعبيرا روحيا

سيكون علينا ، اولا ، ان ننظر في الديمومة والحركة في الزمن ، اللتين لا يجوز للفن ان يترك امرهما للصدفة ، بل يتعين عليه على العكس ان يعينهما بموجب أوزان ثابتة دائمة ، وان ينوعهما بادخاله عليهما اختلافات ، وان يعيد بناء وحدتهما بواسطة هذه الاختلافات بالذات ومن هنا تنبع مفاهيم المدة Durée والوزن Mesure والايقاع Rythme

لكن الموسيقى ملزمة ثانيا بأن تتعامل لا مع الزمن المجرد فحسب ، لا مع مدد طويلة بقدر او بآخر ومع وقفات وتشديدات، الخ ، فحسب ، بل كذلك مع الزمن العيني للاصوات التي لكل صوت منها نغمية محددة ، والتي لا تختلف عن بعضها بعضا لهذا السبب ، الا بالمدة وحدها وهذا الاختلاف بين الازمان العينية يرتكز، من جهة اولى، الى الصفات النوعية للمواد الحسية

التي ينشأ عن اهتزازاتها الصوت ، ومن الجهة الثانية الى عـدد اهتزازات أجسام شتى تصوّت في المدة نفسها وتشكل هذه الاختلافات اخيرا العوامل الاساسية من زاوية العلاقـات بين الاصوات في ائتلافاتها او تعارضاتها او توسطاتها

ويظهر **اللحن** Mélodie ثالثا بوصفه العنصر الذي يتيح لمملكة الاصوات ، القائمة على اساس الوزن المحيا بإيقاع وبحركات واختلافات نغمية ، ان تؤكد نفسها على انها هي التعبير الحر روحيا ؛ وبذلك نكون قد دخلنا الى قلب هذا القسم الثالث والاخير الذي سندرس فيه الموسيقى في اتحادها العيني مع المضمون الروحي المعبر عنه بالوزن والتناغم واللحن

أ — الزمن ، الوزن ، الايقاع

هنا يتوجب علينا اولا ان نتكلم عن الضرورة التي بفضلها يلعب عامل الزمن دورا راجح الكفة في الموسيقى ؛ وثانيا عن الوزن ، الذي هو وزن عقلاني صرف للزمن ؛ وثالثا عن الايقاع الذي يبرز بعض الاوزان ويضعف غيرها

ان اشكال النحت والرسم تصطف في المكان وتؤلف باصطفافها هذا كلية فعلية او ظاهرية لكن الموسيقى لا تستطيع ان تحدث اصواتا الا بإحداثها حركة اهتزازية في أجسام مصفوفة في المكان ولا تدخل هذه الاهتزازات ضمن اختصاص الفن الا بتعاقبها وتتابعها ، بحيث لا يكون للاجسام من دور في الموسيقى الا بحركاتها في الزمن وبمدة هذه الحركات ، وليس بشكلها المكاني والحال ان حركة اي جسم من الاجسام تتم في المكان ، مما تتيح لاشكال النحت والرسم ، على كونها في حالة سكون من منظور الواقع ، ان تحتفظ بحق تمثيل الحركة ؛ لكن الموسيقى لا

تستخدم هذه المكانية للتعبير عن الحركة ، بل لا تستخدم في اعمالها سوى الزمن الذي فيه تتم اهتزازات جسم من الاجسام .

غير ان الزمن ، كما رأينا اعلاه ، ليس ، كالمكان ، محض اصطفاف ايجابي ؛ بل هو ، على العكس ، خارجية سالبة ؛ وبصفته الفاء للاصطفاف ، لليسار واليمين ، فانه نقطي الشكل؛ وبصفته نشاطا سالبا ، فانه الفاء لنقطة بعينها من الزمن واستبدالها بنقطة اخرى لا تعتم ان تلتفي بدورها لتحل محلها نقطة اخرى ايضا ، وهلم جرا وفي تعاقب آناء الزمن هذه يتثبت جزئيا كل صوت خاص بوصفه وحدة ، لكن من الممكن ايضا ان يوضع في علاقة كمية مع آناء اخرى ، مما يجعل الزمن قابلا للعد والترقيم ولكن بما ان الزمن يمثل ، من جهة اخرى ، الميلاد والزوال المتواصلين لهذه الآناء التي هي ، بصفتها محض آناء ، تجريدات غير متخصصة لا يختلف بعضها عن بعض ، فان الزمن يظهر ايضا بمظهر الجريان المطرد والدوام اللاامتمايز

لكن الموسيقى لا يسعها ان تذر الزمن على هذا اللاتعين واللاتمايز ؛ بل عليها ، على العكس ان تعطيه تعيينا واضحا ، ان تخضعه لوزن ، وأن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه والسؤال الذي ينطرح للحال بهذا الصدد هو معرفة لماذا تحتاج الموسيقى ، بصفة عامة ، الى اشباه هذه الاوزان وبوسعنا استنتاج ضرورة تعيين كميات زمنية من كون الزمن يقيم اوثق العلاقات مع الانا المحض الذي يقع في الاصوات على صدى لداخليته ، على اعتبار ان الزمن من حيث هو خارجية يرتكز الى عين المبدأ الذي يحرك الانا بوصفه اساسا مجردا من كل داخلية وروحية . اذن ، فان يكن الانا البسيط هو المفروض فيه ، من حيث هو داخلية ، ان يتموضع في الموسيقى ، فان العنصر العام لهذه الموضوعية يجب ان يعالج وفق مبدأ هذه الداخلية لكن الانا ليس الثبات اللامتعين والدوام الذي بلا اساس فهو لا يؤول

الى ما هو عليه الا بفضل التركيز والعودة الى الذات فبعد ان يلفي نفسه ليغدو موضوعا بالنسبة الى ذاته ، يعود الى كينونته ـ ا ـ ذاته ويغدو عندئذ فقط شعورا بالذات ، وعيا بالذات ، الخ . لكن هذا التركيز يستدعي بصورة اساسية وقفا للتغير اللامتعين الذي في لبوسه تبدى لنا الزمن اول ما تبدى ، بينما لم تكن ميلاد آناء الزمن وزوالها واستبدالها بآناء جديدة سوى تقدم شكلي صرف من لحظة حاضرة الى اخرى شبيهة بها ، وبعبارة اخرى تقدم متصل غير منقطع وبالتعارض مع هذا التقدم يظهر الانا وكأنه الكائن ـ ل ـ ذاته ، الذي يقطع تركيزه التعاقب اللامتعين لآناء الزمن ؛ وفي هذا العمل التقطيعي للاستمرارية المجردة يتذكر الانا ذاته ويهتدي الى ذاته ، ويؤول به الحال على هذا النحو الى التحرر من التغير المحض البسيط الذي هو مجرد خروج ـ من ـ الذات

ان مدة الصوت لا يمكن ، طبقا لهذا المبدأ ، ان تمتد الى ما لا نهاية ، بل انها تلغي ، ببدايتها ونهايتها ، اللتين تغدوان على هذا النحو بداية ونهاية محددتين ، التسلسل اللاامتمايز للحظات الزمن . لكن عندما تتعاقب عدة اصوات ويكون لكل صوت منها مدة مغايرة لمدة غيره من الاصوات ، فان ما يواجهنا في هذه الحال ليس اللاتعين الفارغ الذي تقدم الكلام عنه ، بل ضرب اعتباطي ، وبالتالي لامتعين هو الآخر ، من كميات خاصة وهذا التشتت الذي لا قاعدة تضبطه لا يقل تعارضا مع وحدة الانا من التقدم المجرد ، والانا لا يسعه ان يرتد الى ذاته وأن يهتدي الى طريقه وسط هذه المدد المختلفة الكثيرة الا بإدغامه عدة كميات في وحدة **واحدة** ، وحدة لا بد ان تكون، هي ذاتها ، بحكم من انها تركيب لعدة **خصوصيات ، وحدة متعينة** ، وان لم يكن في مقدورها ، من حيث هي محض وحدة اشياء خارجية ، الا ان تكون هي نفسها في بادىء الامر من طبيعة خارجية

لكن هنا يتدخل ضابط آخر ، ضابط الوزن

واول واقعة مهمة ينبغي الالحاح عليها بهذا الصدد تتمثل في ان مختلف اجزاء الزمن تنصهر ، كما اسلفنا القول ، لتؤلف وحدة يحقق فيها الانا تطابقه مع ذاته لكن بالنظر الى ان الاساس الذي يشكله الانا هو في بادىء الامر اساس انا **مجرد** ، فان هـذا التطابق مع الذات ، بالقياس الى التقدم المتصل للزمن ولأصواته، لا يمكن الا ان يكون هو نفسه مجردا ، اي ان يتكشف عن انـه **تكرار أحادي الشكل** لوحدة الزمن عينها وترتيبا على هذا المبدأ، فان وظيفة الوزن ـ هذا اذا شئنا تعريفها ببـساطة ـ ان يقيـم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة مقاس وضابط سواء اللتوقـف المشدَّد لجريان الزمن الذي كان فيما انف لامتمايزا ام لمـدة الاصوات المنفردة التي تجتمع لتؤلف من الان فصاعدا وحـدة محددة ـ وهي بدورها مدة اعتباطية ـ على ان يبقى المجـال مفسوحا على الدوام لتجدد مقاس الزمن على منوال احادي الشكل في تجريده ويؤدي الوزن من هذا المنظور عين الوظيفة التـي يؤديها التناظم في العمارة ، وعلى سبيل المثال عندما تفصـل مساحات متساوية بين اعمدة ذات ارتفاع واحد وسماكة واحدة، او عندما تصف نوافذ ذات احجام معينة بموجب مبدأ التساوي نفسه . والامر ، هنا ايضا ، امر تعيين ثابت وتكرار احـادي الشكل وفي احادية الشكل يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة ، إما لانه يتعرف فيها تساويه الذاتي من حيث انه يعبر عن نظام التنوع الاعتباطي ، وإما لانه يتذكر ، مع كل رجوع للوحدة عينها، انه كان حاضرا هنا آنفا وان هذا الرجوع يكشف له عن انه هـو القاعدة والضابط الآمر لكن الشعور بالرضى الذي يخالج الانا، اذ يلتقي ذاته بفضل الوزن ، يكون ادنى الى الكمال اذا لم تكـن الوحدة واحادية الشكل هما وحدة واحادية شكـل الزمن او الاصوات بما هي كذلك ، بل كان صدورهما عن الانا الذي يقحمهما على الزمن سعيا منه وراء ذلك الشعور بالرضى عن النفس وآية

ذلك ان هذا التطابق المجرد لا وجود له بالفعل في الطبيعة فحتى الاجرام السماوية لا تتقيد في حركاتها بوزن أحادي الشكل ، بل تسرّع او تبطيء مجراها ، فلا تقطع مسافة واحدة في فترة زمنية واحدة . وكذلك الحال فيما يتعلق بسقوط الاجسام وحركة القذائف ، كما ان الحيوان ، في جريه ووثبه ، الخ ، لا يجري حساباته على اساس انتظار الرجوع المتعين بدقة لوزن زمني محدد وفي مثل هذه الاحوال يكون الوزن من نتاج الروح بالاحرى ، خلافا للنسب الكمية القياسية التي تستخدمها العمارة والتي لا يعسر العثور على نظائر لها في الطبيعة

اذن فان يكن الانا الذي يدرك من خلال تعدد الاصوات والمدد هوية واحدة على الدوام ، وهي انه هو ذاته وانه هو المصدر ، يهتدي على الدوام الى ذاته بفضل الوزن ، فلا بد ، كيما يحس بالوحدة المحددة على انها قاعدة وضابط ، من ان يوجد ايضا ما هو غير متناظم وغير مطرد وغير احادي الشكل وانما بقدر ما يهيمن الوزن ، في وضوحه ، على اللامتساوي ويضبطه يؤكد ذاته بوصفه وحدة التنوع الاحتمالي وقاعدته لزام عليه اذن ان يستحوذ ، ان جاز القول ، على هذا التنوع ، ان يضع يده عليه ويتملكه كيما يكشف عن احادية الشكل في ما هو متعدد الاشكال. وهذا ما يعطي الوزن الموسيقي تعيينه الخاص ، بالقياس الى ذاته والى اوزان زمنية اخرى قابلة للتكرار ايقاعيا

والحال ان التعدد المردود الى وزن يخضع لمعيار محدد يضبط تقسيماته وتسلسله ومن هنا كانت شتى ضروب الاوزان . ويجدر بنا ، في هذا الصدد ، ان نأتي اولا بذكر تقسيم الوزن بحسب شفع او وِتر الاجزاء المتساوية التي تتكرر فالتقسيم بحسب الشفع يستتبع اوزانا ذات ربعين او اربعة ارباع مثلا

---

١ ـ الشفع هو العدد الزوجي ، والوتر العدد المفرد —م—

فهنا يلعب الشفع دورا راجح الكفة ، بل غالبا لا منازع له وغير عذه الحال حال الوزن المثلث الارباع الذي تشكل فيه الاجزاء ، على تساويها فيما بينها ، وحدة تدخل في تركيبها بأعداد لامتساوية وهذان الضربان يلتقيان في وزن الستة ـ الثمانية الذي قد يبدو ، من الزاوية العددية ، مشابها للوزن المثلث الارباع، مع انه يتألف في الواقع من جزئين يقوم مبدأ تقسيم كل منهما على العدد الوتري **ثلاثة** .

ان هذه المواصفة تحدد القاعدة الثابتة لكل ضروب الوزن لكن ان يكن الغرض من هذا الوزن المحدد او ذاك ضبط تنوع المدد وكسورها المتفاوتة الطول ، فاننا نخطىء فيما لو استنتجنا من ذلك ان الوزن يتحكم بهذا التنوع على نحو مجرد تماما ، بحيث لا يجوز ان يكون هناك ، حتى في الوزن ٤/٤ مثلا ، سوى اربعة ارباع من علامات موسيقية متساوية مطلق التساوي ؛ وفي الوزن ٤/٣ سوى ثلاثة أرباع من العلامات ؛ وفي الوزن ٨/٦ ستة ، الخ ؛ فالتناظم يكمن فقط في ان مبلغ العلامات ، في الوزن ٤/٤ مثلا ، لا يحتوي الا على اربعة ارباع متساوية يمكن لها ، بدلا من ان تتجزأ الى أسداس والى اجزاء ست عشرية فقط ، ان تندغم وان تتولد عنها اختلافات اخرى ذات مدى لا يستهان به في كثير من الاحيان

لكن طردا مع تزايد تنوع التغيرات وغناها يغدو من اللازم اكثر فأكثر ان تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية وجودها كقاعدة ذات تطبيق فعلي وهذه النتيجة يتم احرازها بواسطة **الايقاع** الذي يضفي على الوزن الحركة التي تعوزه والحياة التي يفتقر اليها لكن من هذا المنظور ايضا يتوجب النظر في عدد من الامكانيات

اولا يجدر بنا التنويه **بالشدة** التي توضع ، بصورة لافتة للسمع بقدر كثير او قليل ، على بعض اجزاء الوزن ، بينما تناب

الاجزاء الاخرى بلا تشديد وبفضل هذه الضروب المتنوعة من التشديد او التخفيف ، يصير لكل ضرب وزني ايقاع خاص يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب فالوزن ٤/٤ مثلا ، وهو وزن تهيمن عليه الاعداد الشفعية ، له شدة مزدوجة واحدة على الربع الاول ، واخرى ، أضعف واوهى ، على الربع الثالث وبسبب هذا التشديد الاقوى تسمى هذه الاجزاء من الوزن **بالسليمة** ، والاخرى **بالمعتلة** . وفي الوزن ٤/٣ توضع الشدة فقط على الربع الاول ؛ اما في الوزن ٨/٦ فتوضع ، على العكس ، على الثمنين الاول والرابع بحيث ان الشدة المزدوجة تقسم هنا الجزء الشفعي الى نصفين

لكن حين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم بين ايقاعها وايقاعه علاقة اساسية. وسأقول بهذا الصدد ، وبصورة بالغة العمومية : ان شدات الوزن الموسيقي لا يجوز ان تتعارض تعارضا مباشرا مع شدات البحر الشعري فحين يكون هناك ، على سبيل المثال ، مقطع غير مشدد بحسب عروض الشعر في جزء سليم من الوزن الموسيقي ، بينما تكون الشدة او الوقفة في جزء معتل تقوم تعارض ناشز بين ايقاع الشعر وايقاع الموسيقى يحسن تداركه وتحاشيه وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن المقاطع الطويلة والقصيرة(٢) ؛ فالمفروض بهذه المقاطع، بصورة عامة، ان تتطابق هي ايضا مع مدة الاصوات ، بحيث تتقابل المقاطع الاطول مع العلامات الموسيقية الاطول ، والمقاطع الاقصر مع العلامات الاقصر ، بالرغم من ان هذا التقابل لا يمكن ان يكون على الدوام تاما ، لان الموسيقى كثيرا ما تحتاج الى حرية اكبر في مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها الاكثر تنوعا

---

٢ ـ هذه المقاطع يقابلها ، في عروض الشعر العربي ، الاسباب والاوتاد والفواصل ـم ـ

ولنبادر الى القول انه ينبغي ان نميز **اللحن** Mélodie وهو اكثر حيوية ، من تجريد ايقاع الوزن او الوزن الموقع ومن ردده المطرد ففي اللحن تنعم الموسيقى بقدر من الحرية مساوٍ للقدر الذي ينعم به الشعر ، او حتى اكبر منه فمعلوم ان بدايات **الالفاظ** ونهاياتها في الشعر غير ملزمة وجوبا بالتطابق مع بداية ونهاية كل مقطع في البيت ، لكن انعدام التطابق هذا يتمخض في النظم عن بيت عادم الصلابة ، لا وقفات فيه كذلك فان بداية ونهاية جملة او دور لا تتطابقان بالضرورة مع بداية ونهاية البيت؛ بل من المستحسن ، على العكس ، ان ينتهي الدور في البداية او في الوسط وبجوار المقاطع الاخيرة بحيث تنجم عنه بداية دور جديد يكون بمثابة انتقال من البيت الاول الى الثاني. وكذلك الحال في الموسيقى ، فيما يتعلق بالايقاع والوزن فليس من الضروري ان يبدأ اللحن ومختلف ادواره دوما مع بداية الوزن وان ينتهيا مع نهايته ؛ بل من الممكن له ، بصورة عامة ، ان يتحرر الى حد تتقابل معه الشدة الرئيسية في هذا اللحن مع جزء الوزن الذي لا يخصه ايقاعه العادي بأي ابراز ؛ وهذا بينما يمكن على العكس للصوت الذي لا يفترض به ان يحظى، في الانسياب الطبيعي للحن، بأية شدة مميزة ، ان يقع في الجزء السليم من الوزن ، اي الجزء الذي يتطلب شدة ؛ وينجم عن ذلك ان صوتا كهذا يتلقى في الوزن الايقاعي قيمة لا تتناسب والمكان الذي يفترض به ان يحتله في اللحن لكن هذا التعارض بين ايقاع الوزن وايقاع اللحن يبرز بأقصى قدر من الجلاء في النبرات المؤخرة (السنكوبات (Syncopes

بالمقابل ، حين يتقيد اللحن ، في ايقاعاته وفي اجزائه جميعا، بإيقاع الوزن ، يصيبه فتور ويغدو عادم التعبير ويبدو وكأنه يعوزه الابتكار وما يمكن لنا ان نطالب به من هذا المنظور هو الامتناع عن التثبث التبجحي بالوزن ، او بهمجية الايقاع الاحادي الشكل ذلك ان انعدام الحركات الحرة بقدر او بآخر

والبطء والرخاوة تسبب بسهولة الملل والكرب ، ولهذا تتسم الكثير من الحاننا الشعبية بشيء من الكآبة والفتور ، علـــى اعتبار ان روحنا الشعبية ليس في متناولها من وسائل التعبير عن نفسها سوى عنصر واحد تستخدمه ايضا في التعبير عن شكوى القلب المحزون .

اما اللغات الجنوبية ، وبخاصة الايطالية ، فمن شأنها على العكس ان تتيح امكانية تضمين الايقاع حركات متنوعة وان توفر للنغم انسيابا اكثر حرية وهنا يكمن اصلا الفارق الاساسي بين الموسيقى الالمانية والموسيقى الايطالية. فالتقيد بالتفعيلات الايامبية Iambes (٣) الاحادية الشكل والباردة في انشاد الكثير مـــن الاغاني الالمانية يحول دون تدفق اللحن تدفقا حرا فرحا ويقف حائلا دون كل انطلاق واندفاع . وقد بذلت جهود في ايامنا هذه لصبغ تلحين الاغاني بحياة جديدة واكثر حركة ، ولكن من دون ان يونق القائمون بها الى التخلص نهائيا من اللازمة الايامبية. وتأثير الايقاع الايامبي بارز على كل حال لا في الليدات فحسب ، بل كذلك في العديد من اعظم آثارنا الموسيقية . وحتى في **المسيح المخلص** لهاندل (٤) ، يتقيد التلحين ، في الكثـــير من انغامه وجوقاته ، وبأمانة معلنة ، لا بمعنى الكلمات فحسب ، بل كذلك بتوقيـــع الايقاع الايامبي ، إما بالاعتماد على الفروق بين الطول والقصر ، واما عن طريق اعطاء الطول الايامبي نغمة Ton اكثر ارتفاعا من تلك التي تعطى للمقطع العروضي القصير . وبفضل هذه السمة

---

٣ ـ الايامبوس تفعيلة مؤلفة من مقطع قصير وآخر طويل ـم ـ

٤ ـ جورج فريدريش هاندل موسيقار الماني متجنس بالجنسية الانكليزية (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩) ، امضى فترة طويلة من حياته في لندن ، وله سونـاتــات وكونشرتوات واوبرات ، وعلى الاخص اوراتوريوات ، منهـــا **المسيح المخلص** تغلب عليها الجوقة ـم ـ

نحس ، نحن الالمان ، بانجذاب شديد الى الموسيقى الهاندلية بمحاسنها ومزاياها التي لا جدال فيها ، والتي يجدر بنا ان نخص بالذكر منها اندفاعها الجليل وحركتها العارمة وغناها بالمشاعر والعواطف المتسمة بالعمق الديني وبالبساطة الغنائية على حد سواء وهذا المقوّم الايقاعي في اللحن آنس الى آذاننا منه الى آذان الطليان الذين يستغربونه ويرون فيه تقييدا للحرية

ب ـ التناغم

اما العنصر الآخر الذي بفضله ينعتق الاساس المجرد للوزن والايقاع من تجريده وتتوفر له امكانية التحول الى موسيقى عينية الى موسيقى بملء معنى الكلمة ، فيكمن في الاصوات من حيث هي **أصوات** مضبوطة بقوانين **التناغم** Harmonie وهذا العنصر جديد ، بمعنى ان الجسم ، باهتزازاته ، لا يعود يثير اهتمامنا فقط بشكله المكاني الذي تتولد عنه صورة **زمنية** ان جاز القول ، بل يصدر اصواتا تتنوع بتنوع خصائصها الفيزيائية ، وكذلك بحسب طول وعدد الاهتزازات التي يهتزها في فاصل محدد من الزمن ، مما يتيح امكانية استخدامه لحاجات الفن واغراضه

وبوسعنا ان نرى الى هذا العنصر من وجهة نظر مثلثة

اول ما يستلفت انتباهنا هو الفارق القائم بين الآلات الموسيقية التي كان اختراعها وتكييفها ضروريين كيما تتمكن الموسيقى ، حتى من منظور الصوتية الحسية الخالصة ، وبغض النظر عن الاختلافات والعلاقات المتبادلة بين الطول والارتفاع ، من انتاج كل متكامل ينطوي على مجموعة واسعة من اصوات شتى

بيد ان الصوتية الموسيقية ثانيا تؤلف بذاتها ، وبصرف النظر

عن الاختلافات القائمة بين الآلات والحناجر البشرية كلية متناسقة من الاصوات ومجموعات الاصوات وضروب الاصوات التي بارتكازها ابتدائيا الى نسب كمية تتيح لكل آلة والحنجرة البشرية الامكانية لتنتج ، بقدر متفاوت من الكمال ، الاصوات المطابقة للنغمية النوعية للآلة او للحنجرة المعنية

ثالثا واخيرا ، ان الموسيقى لا تتألف لا من فواصل زمنية منعزلة ولا من مجموعات مجردة او ضروب من الاصوات المتمايزة، بل هي توافق وتعارض وتوسط من الاصوات ، مما يتيح لهذه الاخيرة امكانية التقدم والتحول من بعضها الى بعضها الآخر وهذه التراكيب والتغيرات ليست بنت المصادفة او العسف ، بل تخضع لقوانين محددة تشكل الاساس الضروري لكل ما هو موسيقي .

لكن قبل التنطع لتمحيص كل نقطة من هذه النقاط ، لا بد لي من التنبيه ، كما فعلت أعلاه ، الى انني سأضطر الى الاقتصار على بعض الملاحظات البالغة العمومية

ان النحت والرسم يلفيان موادهما الحسية ، من خشب وحجر ومعادن والوان ، الخ ، جاهزة سلفا ، فلا يكون عليهما الا ان يجريا عليها بعض التحويلات الطفيفة لتصير قابلة الاستعمال الفني لكن الموسيقى التي تتحرك ضمن نطاق خلقه الفن وللفن ، تحتاج الى إعداد أصعب بكثير قبل ان تتأتى لها القدرة على انتاج أصوات فان استثنينا مزج المعادن بغية سبكها ، وتشميع الالوان بعصارات النباتات وبالزيوت ، الخ ، ومزجها بغية الحصول على فروق لونية جديدة ، لا يحتاج النحت والرسم الى ابتكارات خارقة للمألوف اما الموسيقى فملزمة بأن تتدبر لنفسها ، فيما خلا الحنجرة البشرية التي هي عطية مباشرة من الطبيعة ، الوسائل التي تسمح لها بأن تخلق أصواتا والتي لولاها لما امكن لها اصلا ان توجد .

فيما يتعلق بهذه الوسائل ، كنا قد حددنا اعلاه الصوتية بقولنا انها تنجم عن اهتزاز جسم موجود في المكان ، وانها اول إحياء داخلي يتحقق خارج نطاق التراصف في المكان الحسي ويؤكد وجوده ، عن طريق نفي المكانية الواقعية باعتباره الوحدة الفكروية لجميع الخصائص الفيزيائية لجسم من الاجسام من وزن نوعي وتماسك ، الخ اما الخصائص الكيفية للمواد التي تحمل على هذا النحو على الإرنان فهي ، ان من وجهة النظر الفيزيائية ام من وجهة نظر بنائها الاصطناعي ، بالغة التنوع فهي تارة عمود هواء مستقيم الخطوط او تموجي ، محبوس في قناة خشبية او معدنية ، وطورا وتر مشدود ، من المعدن او من الياف الامعاء ، وتارة ثالثة سطح مشدود من الرَق ّ ورابعة ناقوس من البلور او المعدن ، الخ وثمة ، من هذا المنظور ، قدر من التراتب الهرمي بين الآلات ، بمعنى ان الاتجاه الخطي للاصوات المصدَرة هو الذي يسبغ عليها طابعها الموسيقي الجوهري (الآلات الوترية والنفخية) ، بينما لا تلعب الآلات الاخرى ، المسطحة السطوح (الطبل ، الدف ، الطبلة ، الهرمونيكا) سوى دور ثانوي. وكأنه يوجد بين الداخلية المدركة ذاتها بذاتها وبين الاصوات الخطية تآلف خفي يجعل الذاتية ، البسيطة في ذاتها ، تتطلب ، للتعبير عنها الاهتزاز الصوتي الطولي المحض ، لا الاهتزاز الصوتي الصادر عن سطوح عريضة أو مستديرة

لكن الآلة الاكثر حرية والادنى الى الكمال بصوتيتها هي الحنجرة البشرية التي تجمع بين الآلات الوترية والآلات النفخية ، على اعتبار انها في جزء منها عمود هواء اهتزازي ، وتعمل في جزء آخر منها ، بفضل العضلات ، كوتر مشدود وكما ان لون الجلد البشري يمثل ، كما راينا ، تركيبا فكرويا لجميع الالوان الاخرى، وبالتالي اللون الادنى الى الكمال ، كذلك يشكل الصوت البشري الكلية الفكروية لصوتيات الآلات الخصوصية وهو يتسم ، بحكم ذلك ، بنغمية مثلى تتكيف مع جميع الآلات وتؤلف مع كل آلة منها

طاقما مدهش الجمال ثم ان الصوت البشري تدركه الاذن بوصفه رجع النفس بالذات ، الرجع الذي تستخدمه الداخلية للتعبير عن طبيعتها الخارجية وتضبط مباشرة تلاوينه وتنوعاته اما في الآلات الاخرى فان الاهتزاز يصدر عن اجسام خارجية ومحايدة بالنسبة الى النفس والى العواطف ، بينما في الغناء يترجع صدى النفس من خلال جسمها بالذات لهذا نلفى الصوت البشري قادرا على اداء جميع التنوعات التي تشتمل عليها الحياة الداخلية ، حياة العواطف ، ومتمما بجميع خصوصياتها ، سواء إرتكزت هذه الخصوصيات ، فيما يتعلق بأعم الاختلافات ، الى اساس قومي ام كان مردها الى شروط طبيعية اخرى من ذلك ، على سبيل المثال ، ان الطليان شعب يتوفر له اكبر عدد من المغنين من اهل الاصوات الجميلة . والمرد الاول لهذا الجمال هو الجانب المادي للصوتية بما هي كذلك ، المعدن النقي ؛ فالصوت لا يجوز ان يكون لا حادا ومرتفعا اكثر مما ينبغي ، ولا بهيما واجوف اكثر مما ينبغي ، بل ينبغي ان يعبر عن الحياة الداخلية بكل وجفانها من دون ان يصل به الامر الى حد الارتجاف ، ولكن مع حفاظه على صوتية كتيمة ان جاز القول

والحال ان الموسيقى تستطيع ان تستخدم كلية الآلات هذه إما على حدة ، واما بتوافق تام ومن هذا المنظور تحديدا احرزت الموسيقى في ايامنا هذه تقدما مرموقا فتحقيق مثل هذا التوافق بين مختلف الادوات يصطدم بصعوبات جمة ، اذ ان لكل آلة طابعها الخاص الذي لا يتمشى مباشرة مع خصوصية آلة اخرى ؛ بحيث ان تحقيق التوافق بين آلات من انواع شتى ، او تغليب نوع بعينه من الآلات على الانواع الاخرى ، كالآلات الوترية او الالات النفخية على سبيل المثال ، او تفجير الأبواق على نحو مباغت ، يقتضي توفر معرفة ضليعة بكل آلة وخبرة كبيرة وموهبة عظيمة في الابتكار ؛ فان لم تتوفر بدت جميع تلك التغيرات والتعارضات

والتدرجات والتوسطات وكأنها غير ذات معنى داخلي ، وبلا روح ولا حس ومن ذلك ، على سبيل المثال ، انني كلما استمعت الى سنفونيات موزارت (٥) ، الذي كان استاذا في فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحو حي وواضح على السواء ، ساورني شعور بأنني اشهد اخذا وردا على خشبة المسرح ، حوارا بين مختلف الآلات ، حوارا ينبسط فيه تارة طابع مجموعة بعينها من الآلات حتى ليصل الى الحد الذي يعلن فيه طابع مجموعة اخرى عن وجوده ويتهيأ للتظاهر ، وطورا تتولى فيه مجموعة بعينها الرد على مجموعة اخرى تتولى الدور الرئيسي وتضيف الى المجموع ما لم تكن صوتية المجموعة السابقة بمهيئة للتعبير عنه ، فينجم عن هذا كله تناوب لطيف أخاذ من التصويت والترجيع ، من البدء والاستئناف والتقدم ، ومن الاضافات التكميلية

ثمة عنصر آخر يخلق بنا التنويه به ، وهو هذه المرة ليس الصفة الفيزيائية للصوت ، بل وضوح الصوت بحد ذاته وعلاقاته بالاصوات الاخرى فهذا الوضوح وهذه العلاقات تؤلف العنصر **التناغمي** في الموسيقى ، وهذا العنصر يرتكز ، من جانبه الفيزيائي ايضا ، الى اختلافات كمية ونسب عددية .

تتلقى مختلف الاصوات من الجسم المهتز لا نغميتها فحسب ، بل كذلك وضوح هذه النغمية وللوصول الى هذا الوضوح ، لا يكفي الا تكون الاهتزازات عارضة واعتباطية ، بل من الضروري ان تكون هي نفسها واضحة وبالفعل ، ان العمود الهوائي او الوتر،

---

٥ ـ ولفغانغ امادوس موزارت موسيقار نمساوي (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) ، من اعظم اساطين فن الغناء ، وله عدد من الاوبرات الخالدة ، منها **الناي المسحور** **وعرس فيغارو** بالاضافة الى عدد من السنفونيات والكونشرتات ، الخ ، جمع فيها بين النقاء والرشاقة والعظمة والبساطة معا ـم ـ

او السطح المشدود الذي يصدر اصواتا ، لها ، بصورة عامة : طول ومساحة ؛ فان ثبتت الوتر بين نقطتين ، مثلا ، واحدثت حركة اهتزازية في الجزء الواقع بين هاتين النقطتين ، يكن كل شيء رهنا بسماكة الوتر ودرجة توتره فان يكن هذا التوتر واحدا بالنسبة الى وترين اثنين ، فلا بد ان يؤخذ الطول بعين الاعتبار، بحسب ملاحظة ابداها لاول مرة فيثاغورس (٦) ، على اعتبار ان الوترين المتعادلين في درجة توترهما والمختلفين طولا يصدران في فاصل زمني واحد عددين مختلفين من الاهتزازات وبهذا الاختلاف بين العددين وبعلاقاتهما يرتهن اختلاف شتى الاصوات وعلاقاتها من حيث الارتفاع والعمق

لكننا حين نسمع هذه الاصوات ، فان الانطباع الذي تتركه فينا لا يمت بصلة الى تلك النسب العددية الجافة كل الجفاف ؛ ولا تكون بنا من حاجة الى معرفة اي شيء كان عن الاعداد ونسبها الحسابية ؛ وحتى عندما نبصر وترا يهتز ، يختفي هذا الارتجاف ويزول من دون ان نتمكن من حصره في أعداد ، كما اننا لا نحتاج، من جهة اخرى ، الى النظر الى الجسم المهتز لنتلقى صوتيته وندركها وعلى هذا ، فان من شأن العلاقة بين الاصوات وهذه النسب العددية لا ان تبدو انا مما لا يصدّق فحسب ، بل أن توحي الينا وتحملنا على الاعتقاد بأن الاختزال الى الكم المحض يتنافى وسماع الانغام وإدراك تناغمها لكن التناسب العددي

---

٦ ـ فيثاغورس :فيلسوف وعالم رياضيات اغريقي من القرن السادس ق.م ومن مواليد ساموس يقال انه مؤسس شيعة الفيثاغوريين كان يؤمن بالتقمص ، ويدعو تلاميذه الى التزام حياة التقشف ومما ينسب اليه اكتشاف جدول الضرب والنظام العشري ونظرية مربع وتر المثلث القائم الساقين ـم ـ

للاهتزازات في الفاصل الزمني الواحد يبقى مع ذلك هو الاساس في وضوح الاصوات وان تكن حاستنا السمعية بسيطة بحد ذاتها ، فهذه الواقعة لا تنهض دليلا نافيا على تلك الحقيقة اذ ان ما يوقظ انطباعا بسيطا يمكن ان يكون ، بحكم مفهومه ونمط كينونته ، معقدا في ذاته وذا علاقات جوهرية مع اشياء اخرى فالازرق والاصفر ، على سبيل المثال ، او الاخضر او الاحمر تتبدى هي الاخرى ، في نقائها النوعي ، الوانا واضحة البساطة في الظاهر ، بينما يعطي البنفسجي بسهولة انطباعا بأنه مزيج من الازرق والاحمر ومع ذلك فان الازرق النقي نفسه ليس ببسيط. بل ينجم عن مزيج بين الفاتح والغامق بحسب نسب محددة كذلك قد يبدو الشعور الديني وحس العدل والانصاف في هذه الحالة او تلك بسيطين بدورهما ، ومع ذلك فان كل ما هو ديني وجميع العلاقات القانونية تتألف من عدد جم من التعيينات الخاصة التي عن اتحادها ينشأ تحديدا ذلك الاحساس بالبساطة التامة كذلك فان الصوت الذي نسمعه وندركه وكأنه شيء بسيط مطلق البساطة ، يقوم على اساس من التنوع ، وبالنظر الى انه يصدر عن جسم مهتز وينساب في **الزمن** ، فانه لا يمكن الا ان يكون نتاج عدد معلوم من الاهتزازات في فاصل زمني معين.

اما وقد فرغنا من بيان ذلك ، فبوسعي ان اضيف الملاحظات القليلة التالية

ان الاصوات التي يقوم بينها ائتلاف مباشر بحيث اننا عندما نسمعها لا نميز اي فارق او تعارض بينها ، هي الاصوات التي تكون لاهتزازاتها نسب عددية بسيطة منتهى البساطة ، بينما الاصوات التي لا يكون ائتلافها متحققا من البداية تنجم عن نسب متطابقة اكثر تعقيدا وتدخل الثمانيات Octaves في عداد الفئة الاولى . فعندما يدوزن الوتر بحيث تعطي اهتزازاته النغمة الاساسية ، ثم يقسم الى نصفين ، فان النصف الواحد يعطي ، في الفاصل الزمني الواحد ، عددا من الاهتزازات معادلا

لعدد اهتزازات الوتر بكامله ولدينا كذلك في الفاصلة الخماسية quinte ثلاثة اهتزازات مقابل اهتزازين اثنين تتضمنهما النغمة الاساسية ، وفي الفاصلة الثلاثية Tierce خمسة اهتزازات مقابل اربعة وليس كذلك الحال في الفاصلة الثنائية والسباعية اللتين تتضمنان ثمانية اهتزازات للنغمة الاساسية مقابل تسعة وخمسة عشر

بالنظر الى ان هذه النسب ، بحسب ما تقدم بيانه ، لا يقع عليها الاختيار عسفا واعتباطا ، بل تؤلف ضرورة داخلية لحدودها الخاصة ولمجموعها الكلي على السواء ، فان الفواصل التي تنجم عن هذه النسب العددية وتتعين بها لا يمكن ان تبقى لامبالية بعضها ازاء بعضها الآخر ، بل لا بد ان تنصهر معا لتؤلف كلية واحدة بيد ان اول مجموعة نغمية تنجم عن ذلك لا تؤلف بعد ائتلافا عينيا لاصوات شتى ، بل تعاقبا مجردا تماما من الاصوات ، طبقا لابسط علاقاتها ولمكانها في داخل هذا المجموع. وهكذا تكون لدينا سلسلة الاصوات البسيطة او **سلم الاصوات** والتعيين الاساسي لهذا السلم يتألف من القرار Tonique الذي يتكرر في ثامنته ويوزع النغمات الست الاخرى داخل هذا الحد المزدوج الذي يعود الى ذاته ، لان النغمة الاساسية تتوافق في ثامنتها توافقا مباشرا مع ذاتها وتتوافق سائر نغمات السلم، هي الاخرى ، توافقا مباشرا مع النغمة الاساسية ، نظير الفاصلة الثلاثية والخماسية ، او تختلف عنها اختلافا جوهريا بنغميتها نظير الثنائية والسباعية ، لتؤلف منظومة خاصة لن اتوقف هنا لتحديد سماتها

من سلم الاصوات هذا تنبع ضروب الاصوات وبالفعل ، ان كل صوت في السلم يمكن ان يغدو النغمة الاساسية لمجموعة جديدة من الاصوات يحكمها عين القانون الذي يحكم الاولى ومع تطور السلم واغتنائه المطرد بالاصوات ، زاد عدد الضروب النغمية هو الآخر ؛ والموسيقى الحديثة على سبيل المثال تستخدم ضروبا

نغمية اكثر تعدادا بكثير من تلك التي اعتمدتها الموسيقى القديمة وبما ان مختلف اصوات السلم تكون ، علاوة على ذلك ، في حالة توافق مباشر، او تكون مفصولة بعضها عن بعض بفروق واختلافات اساسية بقدر او بآخر ، ينجم عن ذلك ان المجموعات المؤلفة من هذه الاصوات واللاعبة دور نغمات اساسية تكون متقاربة بعضها من بعض بقدر او بآخر ، مما يتيح امكانية الانتقال المباشر من مجموعة الى اخرى ، او تكون غريبة عن بعضها بعضا فتستنكف عن هذا النهج . وفضلا عن ذلك ، قد تختلف الضروب النغمية عن بعضها بعضا ايضا بدرجة صلابتها او رخاوتها ، وتتلقى اخيرا من النغمة الاساسية التي هي الاصل الذي تصدر عنه طابعا محددا يتطابق ، من ناحيته ، مع هذا الشعور الخاص او ذاك : شكوى ، حزن ، فرح ، تفاؤل مطمئن ، الخ والضروب النغمية ، بهذا المعنى ، ما كانت مجهولة من القدامى الذين استخدموها بعد ان اخضعوها لإعداد معمق

وخير ما ننهي به هذه التأملات العامة عن التناغم ان نخص نسق الائتلافات Accords ببعض ملاحظات مقتضبة

صحيح اننا رأينا ، بموجب ما تقدم ، ان الفواصل تؤلف كلا واحدا ، لكن هذه النغمية لم ترتدِ في السلالم والضروب النغمية سوى شكل مجموعات بسيطة تبرز كل صوت على حدة وهكذا بقيت النغمية مجردة ، بمعنى انه ما كان يقوم في كل مرة سوى وضوح **واحد** لكن بالنظر الى ان كل نغمة لا تكون نغمة فعلا الا بعلاقاتها بالنغمات الأخر ، فلا بد ان تكتسي النغمات بالوجود العيني المشروط بهذه العلاقات ، وبعبارة اخرى ، ينبغي ان تنصهر جميع النغمات في نغمية واحدة هذا الانصهار الذي يمكن ان يتم ؛ ايا يكن عدد النغمات (تكفي نغمتان لتشكيل وحدة كهذه) يشكل ما يسمى **بالائتلاف**. والحال ان امر الائتلافات كأمر النغمات الخاصة فلا يجوز ان تترك للمصادفة والعسف ، بل ينبغي ان

تضبط بقوانين داخلية كما ينبغي ان يخضع تعاقبها لقواعد معينة وبالفعل ، لا تصلح الائتلافات كلها للاستعمال الموسيقي ، وكثيرة هي الائتلافات التي يتوجب اهمالها وهذه القوانين هي التي تشكل علم التناغم بحصر المعنى ، او علم الائتلافات المجتمعة في نسق له ضرورته في ذاته

في هذا النسق تتخصص الائتلافات وتختلف بعضها عن بعض ، لان الائتلاف لا يتحقق الا بين نفمات **معينة** اذن فأول ما يواجهنا هنا كلية من ائتلافات **خاصة** والاساس والمعيار اللذان نعتمدهما لتقسيمها العام هما التعيينات ذاتها التي سبق لي الاشارة اليها باقتضاب في معرض الكلام عن فواصل سلم الاصوات والضروب النغمية

تتألف مجموعة اولى من الائتلافات من تلك التي تتآلف نعماتها مباشرة بين بعضها بعضا اذن لا تعارض هنا لا تناقض ، بل تساجع Consonance امثل لا يعكره معكر وتلك هي حال الائتلافات المتساجعة التي يتألف اساسها من ثلاث نغمات ومعلوم ان هذه النغمة المثلثة تتألف من نغمة اساسية ، ومن الثلاثية او الوسطى ، ومن الخماسية او الغالبة هنا يلبس مفهوم التناغم شكله الاكثر بساطة ؛ بل لدينا هنا ، بصفة عامة ، تجسيد لطبيعة المفهوم بالذات وبالفعل ، تواجهنا هنا كلية من الاصوات التي تتسم باختلافات بقدر ما تتسم بالوحدة غير المعكرة التي تقدم الكلام عنها فوحدة الهوية هنا مباشرة ، ولكنها لا تفتقر لا الى الخصوصية ولا الى التوسط الذي ، بدلا من ان يذر الاصوات المختلفة استقلالها ويكتفي بأن يقيم فيما بينها علاقة نسبية ما ، يحقق الوحدة حقا فيعود بذلك الى المباشرية في ذاتها

غير ان ما تفتقر اليه الائتلافات المثلثة النغمات، التي لا يسعني ان اطيل هنا الوقوف عندها ، هو التظاهر الفعلي لتعارض على قدر او آخر من العمق والحال اننا رأينا اعلاه ان سلم النغمات يحتوي ، علاوة على النغمات المتساجعة غير المشوبة بأي تعارض

على نغمات اخرى تلغي هذا التساجع فالسابعة الصغرى والسابعة الكبرى هما من جملة هذه النغمات وبما انهما تدخلان ايضا في عداد المجموع الكلي ، فلا بد ان تجدا مكانا لهما في الائتلاف المثلث النغمات لكن ما ان يحدث ذلك حتى تتحطم الوحدة والمساجعة المباشرتان اللتان تكلمنا عنهما ، بحكم تدخل نغمتاها صوتية مغايرة تماما، بل مضادة. والتنغيم Tonalisation انما يستمد عمقه الحقيقي من تخطيه التعارضات الاساسية وعدم خشيته شدتها وخطورتها فلئن صح ان المفهوم الحق وحدة في ذاتها ، فانه لا يكون كذلك على نحو مباشر ، بل نجده منطويا على تقسيمات وتمايزات وتعارضات من ذلك مثلا انني عندما عرضت للمفهوم في كتابي عن **علم المنطق** الحجت ، هذا صحيح ، على ذاتيته ، لكن هذه الذاتية ، من حيث هي وحدة فكروية ، شفافة، تلغي ذاتها لصالح نقيضها ، اي الموضوعية ؛ بل يمكننا القول انها، من حيث هي فكروية خالصة ، محض احادية جانب وخصوصية، وانها لا توجد الا بالنسبة الى شيء آخر ، الى موضوعيتها ، وانها لا تتذوّت Subjectivée حقا الا بقدر ما تواجه هذا التعارض لتتغلب عليه وتذلله وتمتصه وهكذا فان اصحاب العزائم والشكائم القوية هم وحدهم الذين يقدرون ويمتلكون القدرة ، في العالم الواقعي ، على مواجهة الالم وقهره فان كانت الموسيقى ترغب اذن في اعطاء تعبير فني سواء المدلول الداخلي او للشعور الذاتي ذي الصلة بالمضمون الاعمق ، المضمون الديني على سبيل المثال ووجه خاص المضمون الديني المسيحي الذي يفتح للألم هوة لا قرار لها ، فلا بد ان يكون بحوزتها في مملكة اصواتها وسائل قمينة بتصوير صراع الاضداد هذا وهذه الوسائل يقدمها لها تنافر الائتلافات المسماة بائتلافات السباعية والتساعية التي لا يسعني التوقف عندها هنا

على انه من الضروري التنويه ، في ما يتعلق بالطبيعة العامة

لهذه الائتلافات ، بالنقطة المهمة التالية ، وهي انها تحبس في وحدة واحدة أضدادا في شكل أضداد تحديدا لكن الكلام عن وحدة أضداد كأضداد ، يعني توكيد شيء متناقض ومتهافت فالتعارضات ليس لها بوجه عام ، وطبقا لمفهومها الباطن ايه ركيزة مكينة ، لا في ذاتها ولا في تعارضها بل على العكس . فهذا التعارض يقوضها ويدمرها وعلى هذا لا يمكن للتناغم ان يكتفي بهذه الائتلافات التي لا تترك في الأذن الا انطباعا بالتناقض. وهو تناقض يتطلب توفيقا ليس لغيره ان يطرب الاذن والنفس اذن فمع التعارض تنطرح ضرورة ايجاد حل للتنافرات الصوتية والعودة الى الائتلاف المثلث النغمات هذه الحركة ، حركة العودة الى وحدة الهوية مع الذات ، هي وحدها الحقيقية لكن وحدة الهوية هذه لا يمكن ان تتحقق في الموسيقى الا في شكل تشتيت لآنائها في الزمن ؛ وبذلك تتحول هذه الآناء الى تعاقب وتتابع، لكن العلاقات الوثيقة القائمة بينها تتكشف للعيان بحكم انجرارها بدفع من قوى ضرورية وأصيلة في حركة تقدم باتجاه بعضها بعضا وفي سيرورة تغير ذات طابع تطوري في الجوهر

هذا يقودنا الى نقطة ثالثة تستأهل ان نحيطها باهتمامنا فلئن لم يكن السلم في البداية سوى تعاقب مجرد ، وان ثابت من الاصوات ، فان الائتلافات لا تبقى بدورها معزولة ومستقلة بل تعقد علاقات داخلية ، في الوقت نفسه الذي تفصح فيه عن ميلها الى التغير والتقدم لكن هذا التقدم ، الذي يمكن ان ينطوي على تغيرات يتجاوز مداها امكانيات سلم الاصوات ، لا بد ان يتم خارج نطاق تدخل الصف المحض فالتحرك من ائتلاف الى ائتلاف لا بد ان ينبع إما من طبيعة الائتلافات ذاتها ، واما من طبيعة الضروب النغمية التي تفضي هذه الائتلافات اليها وقد صاغت نظرية الموسيقى في هذا الصدد عددا كبيرا من المحظورات التي لو شئنا ان نعرضها ونحللها لانسقنا الى تأملات تتجاوز

الهدف الذي عيّناه لأنفسنا لا مناص لي اذن من الاكتفاء بالملاحظات العامة القليلة التي سبقت

جـ ـ اللحن

ان يكن التناغم كما رأينا اعلاه ، يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم بعالم الاصوات بجبرية كجبرية القانون فانه لا يؤلف بعد الموسيقى بحصر المعنى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والايقاع ؛ فهو اساسها الجوهري ليس الا ، المجال المفتوح لبوح النفس اما ما هو شعري في الموسيقى (لغة النفس التي تعبر بالاصوات عن الافراح والاتراح الداخلية وترقى في هذا التعبير الى ما فوق القوة البدائية للشعور الذي تروضه ، بتحويلها الانفعال الباطن الى ادراك للذات ، الى استحضار للذات امام الذات ؛ وبتحريرها على هذا النحو القلب من جثوم الافراح والاتراح) فيكمن مصدره ومنبعه في اللحن Mélodie الذي هو رجع النفس الحر في مضمار الموسيقى والحق ان اللحن هو الأولى منا بالكلام من حيث انه يشكل الجانب الشعري والاسمى من الموسيقى ، الجانب الذي يطلق فيه الابتكار الفني العنان لنفسه بأكبر قدر من الحرية باستخدامه العناصر التي تقدم الكلام عنها لكن هنا نصطدم بالعقبات التي كان قد تسنى لنا ان نشير اليها وبالفعل ، لا بد ، من جهة اولى ، لمن يبغي معالجة هذا الموضوع معالجة دقيقة معمقة ، ان يمتلك معرفة بقواعد التاليف ادق من التي املك ، وتمرسا بالاعمال الموسيقية الادنى الى الكمال اشمل واعمق من الذي تأتى لي اكتسابه ، لان الجهابذة والموسيقيين المحترفين هم وحدهم الذين يمكن لهم ان يدلوا في هذا الميدان بدلوهم وان يقولوا اشياء دقيقة ومفصلة

ومن جهة اخرى ، ان الموسيقى فن ذو طبيعة تجعله ابعد الفنون عن تقبل التعاريف والاوصاف ذات الطابع العام ومضمونها الروحي اي حركات عالم العواطف واحداثه يبقى بحكم من انه متصور كداخلية او بحكم من انه يؤلف رجع ذاتية ، اقرب الى الابهام واللاتعين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفة بعينها او تمثل بعينه او فكرة او صورة فردية فالامر في اغلب الاحوال امر متوالية موسيقية محضة تلاعب نفسها ، مع تقيدها بنهج محدد وعليه سأكتفي بالملاحظات العامة القليلة التالية التي تبدو لي اهم من غيرها وأنسب لما نحن فيه .

صحيح ان اللحن ، من جهة اولى ، يحلق في تفتح اصواته الحر فوق الوزن والايقاع والتناغم ، لكن الوسائل الوحيدة المتاحة له من جهة ثانية لتحقيق تفتحه هي الحركات الايقاعية والموزونة للاصوات في علاقاتها الاساسية والضرورية اذن فحركة التناغم تكون حبيسة ، ان جاز القول في شروط وجودها هذه، فلا يجوز لها ان تسعى الى التملص من الضرورات التي تترتب عليها لكن اللحن لا يفقد حريته ، بحكم هذا الرباط الحميم الذي يربطه بالتناغم ، بل ينعتق فقط من الذاتية ، بكل ما تنطوي عليه من مصادفة وعسف ، ومن تقدم محكوم بالنزوة ومن تحولات شاذة ، وهذا وحده بالتحديد ما يضفي عليه استقلاله الحق وبالفعل ، ان الحرية الحقة لا تعارض الضرورة معارضتها لقوة غريبة ، اجنبية ، معادية وقامعة ، بل تتصرف ازاءها كما لو حيال عنصر جوهري ، محايث ومطابق لذاته بحيث انها ، بخضوعها لمتطلباتها، لا تفعل شيئا سوى انها تنصاع لقوانينها الذاتية وتمتثل لطبيعتها الخاصة ، وبحيدانها عن هذه المطالب تحيد عن نفسها وتخون ذاتها ومن الثابت ، من جهة اخرى ، ان الوزن والايقاع

التناغم هي ، اذا نظرنا اليها بحد ذاتها ، محض تجريدات منعزلة عاريه من اية قيمة موسيقية ، ولا تكتسب وجودا موسيقيا حقا الا باللحن وفي اللحن وبصفتها آناء ومظاهر من اللحن وانما في تحقيق تآلف بين التناغم واللحن ، وفي التوفيق بين الاختلافات والفروق الفاصلة بينهما ، يكمن فن التأليف الموسيقي العظيم ، وفي ذلك تحديدا يكمن سره

اما فيما يتعلق بالطابع الخاص للحن فهاكم ، بحسب ما اتصور اهم ما يمكن قوله في هذا الموضوع

من الممكن للحن اولا ، وفيما يتعلق بانسيابه التناغمي ، ان يقتصر على مجموعة بسيطة للغاية من الائتلافات والضروب النغمية، وذلك بأن يتحرك ويتقدم ضمن شروط نغمية تشتمل على ائتلافات بريئة من اي تناقض ، وبأن يتخذها من ثم محض اساس يوفر له اعم نقاط الارتكاز لتشكيلاته وحركاته فألحان الليدات، على سبيل المثال ، بدل ان تصبح سطحية ، يمكن ان تعبر ، لهذا السبب عن جوهر النفس الدفين والحميم ، وهي تتحرك بوجه الاجمال في شروط تناغمية لامتناهية البساطة وعليه ، انها لا تطرح ، ان صح القول ، مشكلة الائتلافات والضروب النغمية الصعبة والمعقدة ، بل تكتفي بتنويعات وتدرجات لا تصل ، لتحقيق التساجعات الى حد التعارضات الحادة ولا تتطلب توسطات عديدة لتحقق وحدة مرضية وقد يتمخض مثل هذا النهج عن انتاج مسطح بعض الشيء وخفيف ، كما الحال في الكثير من الالحان الفرنسية والايطالية الحديثة ، المتسمة بالسطحية في تلاحمها التناغمي ، مما يضطر مؤلفها الى التعويض عما ينقصه من هذه الناحية باعتماد الطرافة في الايقاع او بسبل وحيل اخرى لكن بساطة الاساس التناغمي لا يترتب عليها بالضرورة ان يأتي اللحن اجوف فارغا

ثمة حالة اخرى لا ينطوي فيها اللحن ، كما في الحالة السابقة ، على تطوير لنغمات خاصة على اساس من تلاحم تناغمي

متدرج بل تتوسع فيها كل نفمة من اللحن وتكبر وكأنها كلية عينية ، الى ان تغدو هي ذاتها ائتلافا ؛ ويكتسب اللحن بنتيجة ذلك غنى كبيرا بالنفمات ويحقق مع التناغم تداخلا صميميا بحيث لا يعود بالامكان التمييز البتة بين اللحن بحصر المعنى وبين التناغم الذي لا يقدم له ، ان جاز القول ، سوى نقاط الارتكاز ولا يؤلف سوى ارضيته الثابتة واساسه المكين بقدر او بآخر عندئذ يؤلف التناغم واللحن كلا واحدا كتيما ، وكل تغير في واحدهما يستتبع بالضرورة تغير الثاني ذلكم هو ، على سبيل المثال ، شأن التراتيل الكورالية الرباعية الصوت كذلك من الممكن للحن متعدد الاصوات ان يكون على درجة من التعقيد كافية لان تكسبه انسيابا تناغميا ، مثلما يمكن ، من جهة اخرى ، حتى لألحان متباينة ان تتداخل وتتشابك بعضها مع بعض تناغميا ، بحيث ان التلاقي التساجعي لبعض النفمات يمكن ان يتمخض عن تناغم ، كما هو بين في تآليف سبستيان باخ (٧) عندئذ تتشعب الانسياب في اتجاهات عدة قد تبدو متباعدة متضاربة مستقلة ، ولكنها تبقى مع ذلك مترابطة فيما بينها بوشائج تناغمية يكون من نتيجتها المحتمة تلاق تساجعي جديد

وبهذا النهج ، لا تستطيع الموسيقى ان توصل حركاتها الى حدود التساجع المباشر فحسب ، ولا حتى ان تتعداها لتعود من ثم اليها فحسب ، بل **يتوجب** عليها ، على العكس ، ان تفكك

---

٧ ـ جان سبستيان باخ موسيقار الماني (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) ، من اسرة قدمت للموسيقى عددا من المؤلفين المرموقين ، اعماله الموسيقية الدينية ، الغنائية او الآلية ، كتبت له شهرة خالدة بمعماريتها وغنى الهامها وجرأة تعبيرها التناغمي وسمو روحيتها ، وقد احترف ثلاثة من ابنائه التأليف الموسيقي ، وهم فلهلم وكارل ويوهان ـ م ـ

التساجع الاول لتحوله الى تنافرات ذلك ان شروط التناغم العميقة واسراره انما تستند الى هذه التعارضات ، وهذه الشروط والاسرار ضرورية بحد ذاتها ، وبها ترتهن قدرة حركات اللحن على النفاذ الى النفس لهذا السبب يتخلى التأليف الموسيقي الجريء عن التدرج التساجعي الصرف ليتجه صوب التعارضات والتناقضات والتنافرات الحادة كل الحدة ، تدليلا على قوته ومقدرته بتحريكه جميع مصادر التناغم الذي يثق بقدرته على تسكين صراعاته ، ليحتفل من ثم بالانتصار الباعث على الرضى والحبور للتوافق اللحني وما هذا الا صراع بين الحرية والضرورة ؛ صراع بين حرية الخيال في اطلاق العنان لجموحه وشموسه وبين ضرورة الشروط التناغمية التي هو بحاجة اليها لتظهير نفسه والتي فيها يكمن مداوله لكن ان يكن التناغم واستخدام جميع وسائله ، وجراة الصراع ضمن نطاق هذا الاستخدام وضد هذه الوسائل ، هو الشيء الرئيسي ، فان التأليف الموسيقي يتعرض لخطر التثاقل والتحذلق اذا ما أعوزته حرية الحركات ، او اذا لم يعرف على كل حال كيف يضمن لهذه الحرية انتصارا تاما

وبالفعل ، ان اللحني بحصر المعنى ، ال Cantabile ، لا بد ان يكون هو العنصر السائد في كل لحن ، كائنا ما كان نوع الموسيقى ؛ لا بد ان يكون هو العنصر المستقل الذي لا يسهو عن نفسه ولا يضيع في غنى تعبيره . من هذا المنظور ، ينطوي اللحن على امكانيات لامتناهية من حيث تدرج النغمات ، لكن لا بد من استخدام هذه الامكانيات على نحو يجعلنا على الدوام في حضرة مجموع كامل مكتمل صحيح ان هذا المجموع يشتمل على تنوع وتدرج ، لكنه بصفته كلية لا بد ان يكون واضح الحدود ، وأن تكون له بالتالي بداية ونهاية ، علما بأن الوسط في هذه الحال هو ما يتوسط بينهما وانما من حيث ان اللحن حركة كهذه لا تتوالى الى ما لا نهاية ، بل تمضي نحو هدف محدد ، لتعود من ثم الى

نقطة انطلاقها ، يكون متطابقا مع كينونـــة الذاتية التي هـــي كينونة ــ لـ ــ ذاتها ويكون معبرا عنها . وعلـــى هذا الاساس فحسب توقظ فينا الموسيقى ، في عنصرها الموقوف عليها ، اي في الداخلية التي تصير خارجية ، وفي الخارجية التي تصير داخلية. الشعور بالمثالية والتحرر ، وتحلق بالنفس الى اجواء عليا ، رغم انصياعها للضرورات التناغمية .

الفصل الثالث

العلاقات بين وسائل التعبير الموسيقي ومضمونها

بعد ان رسمنا المعالم العامة لطابع الموسيقى ، درسنا المظاهر الخاصة التي تتبدى بها الاصوات وديمومتها في الزمن لكن بما ان اللحن قد أدخلنا الى مضمار الابتكار الفني الحر والابـــداع الموسيقي بحصر المعنى ، نجد انفسنا في مواجهة **مضمون** لا بد ان يلقى تعبيره الفني في الايقاع والتناغم واللحن ومن دراســـة الاشكال العامة لهذا التعبير سنستخلص آخر منظور يمكن لنا منه ان نتأمل مرة اخرى مختلف مضامير الموسيقى واليكم الاختلافات التي تجدر الاشارة اليها بهذا الصدد

يمكن للموسيقى ، في بعض الاحوال ، ان تؤدي دور المصاحبة ، وهذا على وجه التعيين حين لا يعقل مضمونها الروحي في داخلية مدلوله المجردة وحدها او بصفته شعورا ذاتيا فحسب ، بل حين يكون دخوله الى الحركة الموسيقية كما هو متكوّن في التمثل ومعبر عنه بالكلمات وفي احيان اخرى تنفصل الموسيقى ، على العكس ، عن مثل هذا المضمون الجاهز وتستقل بنفسها في مضمارها الخاص هنا قد يقوم احتمالان فإما ان يكون ثمة رابط معين لا يزال قائما بين الموسيقى وبين مضمون محدد ، وفي هذه الحال تطوي الاولى الثاني تحت جناحيها ان جاز القول في لحن من الالحان ، بمكوّناته التناغمية ؛ وإما ان تكتفي الموسيقى بالنغمات والرنات المحضة وبتشكيلاتها التناغمية واللحنية وهذه الظاهرة هي عينها التي كنا عاينّا حدوثها في العمارة ، عندما لاحظنا وجود عمارة مستقلة وعمارة اسميناها بالنفعية ، وهذا بالطبع شرط الا نغفل عن الفوارق والاختلافات القائمة بين كلا الفنين . غير ان الموسيقى المصاحِبة اكثر حرية واوثق اتحادا بمضمونها مما يمكن ان يتأتى ابدا للعمارة

والفارق الذي نشير اليه هنا يتمثل في الفن الفعلي بالفارق بين الموسيقى الآلية والموسيقى الصوتية Vocale وهذا ليس محض فارق خارجي ، ولا ينحصر كل شأنه بأن الموسيقى الصوتية لا تستخدم سوى اصوات الحنجرة البشرية ، بينما تلجأ الموسيقى الآلية الى شتى صوتيات الآلات الاخرى بل الامر اكثر من ذلك فعن الحنجرة تصدر في الوقت نفسه الكلمات التي تعبر عن مضمون محدد ، بحيث ان الموسيقى ، بوصفها كلاما مغنّى لا يمكن ان يكون لها من مهمة ، وذلك ما دام هناك قدر ـ كبير او صغير ـ من التطابق الوثيق بين الاصوات والالفاظ ، سوى ان تعطي تعبيرا موسيقيا لهذا المضمون الذي يكف ، من حيث هو مضمون ، عن ان يكون موضوع شعور مبهم ليصير موضوع تمثل

متسم بقدر او بآخر من الوضوح   غير انه بالنظر الى ان المضمون الممثل يمكن ، من حيث هو نص ، وبالرغم من ذلك الترابط ، ان يدرك بالقراءة وان يكون موضوع تمثل مستقل عن التعبير الموسيقي ، فان الموسيقى التي تنضاف اليه تغدو موسيقى مصاحبة ، بينما لا سبيل في النحت وفي الرسم الى ادراك المضمون خارج الشكل الفني وبصورة مستقلة عنه   الا انه لا يجوز ان نفهم المصاحبة على نحو لا تعود معه الموسيقى تلعب في هذه الحالة سوى دور ثانوي ، نفعي بحت   بل على العكس من ذلك : فالنص هو الموضوع في خدمة الموسيقى ، وكل دوره يقتصر على اعطاء الوعي فكرة اوضح عما وقع عليه اختيار الفنان موضوعا لعمله . وتؤكد الموسيقى حريتها من هذا المنظور بانها ، بدلا من ان تأخذ بالمضمون كما هو مصاغ في النص ، تستخدم عنصرا لا يقع لا في متناول الحدس ولا في متناول التمثل سواء بسواء

وسأعيد الى الاذهان بهذا الصدد ما اسلفت قوله في معرض الكلام عن الطابع العام للموسيقى   فقد قلت بخاصة ان الموسيقى ينبغي ان تعبر عن الداخلية بما هي كذلك   والحال ان الداخلية يمكن ان تفهم بمعنى مزدوج   فتعقل موضوع من المواضيع عن طريق داخليته يمكن ان يعني ، من جهة اولى ، تعقله لا كما هو موجود في الواقع الخارجي ، في مظهره وشكله المنظورين ، وانما حسب دلالته الفكروية ؛ كما يمكن ، من جهة ثانية تعقل داخلية موضوع من المواضيع بالتعبير عن المضمون كما يوجد في الشعور الذاتي   وسوف احاول ان أبيّن ان نمطي التعقل هذين هما على السواء في متناول الموسيقى

في الالحان الموسيقية الدينية القديمة ، في **المسيح المصلوب** على سبيل المثال ، نجد ان الموتيفات **Motifs** العميقة التي تنطوي عليها قصة آلام المسيح وعذابه الالهي وموته ودفنه ، الخ، متعقلة على نحو تعبر معه لا عن الانفعال الذاتي او الشعور الذاتي بالاشفاق او الورع الناشئين عن تلك الاحداث ، بل عن الشيء

ذاته ، عن عمق دلالته . ولا شك في ان التناغم والانسياب اللحني لهذا التعبير الاخير يراد بهما؛ هما ايضا ، مس شغاف قلب السامع والتأثير على شعوره فهو غير مدعو الى ان **يتامل** فقط آلام الصلب ، والدفن والى ان يكوّن عنهما فكرة عامة ، بل القصد حمله على ان يعيش مرة ثانية وفي داخله كل عمق العذابات الالهية ، وعلى ان يشعر في داخل نفسه بألم الموت ، وأن تستغرق نفسه في هذه الاحداث ، ان تغرق فيها بتمامها ، ان يتماهى وهذه الاحداث بحيث يمسي كل ما يقع خارج نطاقها مما لا يمتدّ بالنسبة اليه وحتى يكون العمل الفني قادرا على اتيان مفعول كهذا ، فلا يكفي ان تعبر نفس الموسيقار عن المشاعر الذاتية التي يمكن لمثل هذا الموضوع ان يوحي بها له فحسب ، بل لا بد ايضا ان يغرق في هذا المضمون بكل نفسه ، فلا يعود يؤلف وإياه الا كلا واحدا

بالمقابل ، حين اقرا كتابا او نصا يروي حدثا ، يصف عملا يعبر بالالفاظ عن عواطف ، فقد اهتز حتى اعمق اعماق نفسي فتطفر دموعي من عيني ، الخ هذا العنصر الذاتي والعاطفي الذي يصاحب جميع الاعمال البشرية وكل تعبير عن الحياة الداخلية ، والذي يكفي مرای اي حدث او اي عمل لايقاظه في اكثر الاحيان ، هذا العنصر هو ما تقدر الموسيقى ايضا على تنظيمه ، بتهدئتها وتخفيفها وامثلتها ، عن طريق التأثير الذي تحدثه ، بادرة التعاطف والاشفاق التي تأخذ بمجامع السامع وفي الحالتين كلتيهما ، يجد المضمون على هذا النحو رجعا له في الانا الصميم ؛ والموسيقى ، باستحواذها على الذات من خلال ما تفرضه عليها من تركيز داخلي ان جاز القول ، ترسم حدودا لحرية هذه الذات في التفكير والتمثل والحدس ، وتحول بينها وبين التجرد من مضمون محدد يضرب حولها ما يشبه النطاق الذي لا يستطيع شعورها ولا يجوز له ان يتجاوزه

بهذا المعنى سنتكلم هنا عن الموسيقى المصاحبة ، وذلك بقدر ما تعبر عن الجانب الداخلي من المضمون الذي سبـــق للنص ان ارسى معالمه برسم التمثل لكن بما ان الموسيقى الصوتية المقرونة بآلات هي التي تفي بوجه خاص أحسن وفاء بهذه المهمة ، فقـد درجت العادة على اطلاق اسم الموسيقى المصاحبة على الموسيقى الآلية صحيح ان هذه الاخيرة تصاحب الصوت البشري ولا يجوز لها ان تسعى الى الاستقلال بذاتها وأن تطمح بالاضطلاع بالـــدور الرئيسي ؛ لكن الموسيقى الصوتية تكون في هذه الشراكة حتـى دون مستوى المصاحَبة ، اذ ما دام الصوت البشري ينطق بألفاظ برسم التمثل فان كل شأن الغناء ان يدخل تعديلا جديدا على مضمون هذه الالفاظ ، هدفه تسهيل ادراك الشعور الداخلي لهذا المضمون ، بينما تجد الموسيقى نفسها مضطرة ، في الموسيقـــى الآلية التي لا وجود فيها لألفاظ منطوقة ، الى الاكتفاء بوسائلهـا الخاصة ، أي بالتعبير الموسيقي المحض

على ان هناك شيئا آخر يستأهل التنويه به فقد أسلفت القول ان العفوية الحية للعمل الموسيقي بحاجة الى الاستحضـار دوما من جديد ومن هذا المنظور ، تتقدم الفنون التشكيلية ، من نحت ورسم بمزية واحدة على الموسيقى فالنحات والرســام يصممان عملا وينفذانه تنفيذا كاملا وكل النشاط الفني ينبع من فرد واحد ، وهذا ما لا بد ان يعود بفائدة جلى على التطابق الباطن بين الابتكار وبين التنفيذ الفعلي أما حال المعمار فأوعر قليلا لانه مضطر الى ان يشاطر عددا من الحرفيين نشاطه ، أي ان يعهد بقسم من عمله الى أيدٍ غريبة والحال انه اذا كان الموسيقـــار مضطرا هو الآخر الى ان يعهد بتنفيذ عمله الى أيدٍ وحناجـــر غريبة ، فان هذا التنفيذ يتطلب ، ان من منظور التقنية وان من منظور الإحياء الداخلي ، مشاركة فنية ، لا حرفية صرفة وانما من وجهة النظر هذه بوجه خاص تحققت معجزتان في موسيقى عصرنا الحاضر ، كما في موسيقى الاوبرا الايطالية القديمة ، بينما

لم يسجل في الفنون اي اختراع جديد معجزة الابتكار ومعجزة البراعة العبقرية في الأداء ؛ وبفضل هاتين المعجزتين امكن للجهابذة الكبار انفسهم ان يكوّنوا فكرة أوسع عن ماهية الموسيقى وعما يمكن توقعه منها

وعلى هذا فاننا سنولي اهتمامنا ، في ما يلي ، للموسيقى المصاحبة في المقام الاول ، وسنتساءل عن ماهية انماط التعبير المتاحة لها بوجه عام ثم سنعود الى تمحيص المسألة نفسها ، ثانيا ، ولكن من منظور طابع الموسيقى المستقلة في ذاتها ؛ وسنختم ثالثا وأخيرا ببعض ملاحظات حول الاداء الفني

أ ـ الموسيقى المصاحبة

بحسب ما أسلفنا قوله بصدد العلاقات بين النص والموسيقى، واضح ان الموسيقى تجد نفسها ملزمة ، امام نص من النصوص ، بتشديد ارتباطها بمضمون معين اكثر بكثير مما تفعل فيما لو أسلست قيادها لحركاتها ومنابع إلهامها الخاصة وبالفعل ، ان النص يقدم تمثلات واضحة وينأى بالوعي عن العواطف والمشاعر المبهمة ، عن الاحلام التي بلا مضمون التي نستسلم لها من دون ان يعكر صفونا معكر ، ومن دون ان يكون لزاما علينا ان نتخلى عن حريتنا في ان نقبس من معين الموسيقى هذا الشعور او ذاك ، وفي ان ندع لها ان تثير انفعالنا بهذه الكيفية او تلك غير ان ذلك الارتباط بنص لا يعني ان على الموسيقى ان تستعبد وتُسترق له الى حد تخليها عن حرية حركاتها الخاصة ، وان يكون همها الاوحد ، او حتى الرئيسي ، ان تترجم طابع الالفاظ فلو نهجت هذا النهج لانتهى بها الامر لا الى إبداع عمل يكفي ذاته بذاته ، بل الى استعمال ذكي واريب ، ولكن مصطنع متكلف ، لوسائل

التعبير الموسيقي بهدف ترجمة مضمون خارجي بالنسبة اليها او مصاغ خارج نطاقها بأكبر قدر ممكن من الامانة وكل إكــراه محسوس ، وكل عائق ملموس دون الانتاج الحر يكفي لإفساد الانطباع لكن الموسيقى ، من جهة اخرى ، لا يجوز لها ، نظير ما يفعل اكثر الملحنين الطليان في ايامنا هذه ، ان تنعتق كل الانعتاق من مضمون النص الذي سيبدو وضوحه وكأنه عائق وقيد صحيح ان الذريعة المعلنة هي الرغبة في الاقتراب من الموسيقى المستقلة . غير ان الفن يكمن ، على العكس ، في النفاذ الى معنى الالفاظ المنطوقة ، الى عمق الوضع او الحدث اللذين يصفهما النص ، لينبجس من النفس بعد ذلك تعبيرهما الموسيقي. هكذا يعمل كبار الملحنين جميعا فهم لا يضيفون الى الالفاظ شيئا غريبا عنها ، وهذا من دون ان يعكروا الاندفاق الحر للاصوات ، والاندفاع الطلق للتلحين ، مدللين بذلك على ان العمل الذي يبدعونه ليس الهدف الاوحد منه ترجمة الالفاظ

في قلب هذه الحرية ، ثمة مجال لثلاثة انماط في التعبير

سأبدأ اولا بذاك الذي يسعنا أن نسميه بالتعبير اللحني الذي فيه تسعى العاطفة ، النفس ذات الرجع ، الى تظهير نفسها والى الاستمتاع بتظهيرها

ان الصدر الانساني والميول النفسية تؤلف الدائرة التي ضمنها ينبغي ان يتحرك الموسيقار ؛ واللحن ، رجع الداخلية المحض ، هو روح الموسيقى بالذات فالصوت لا يتلقى تعبيرا حيا حقا الا بفعل إدراجه في شعور يمكن للسامع ، بدءا منه ، ان يسمعه ومن هذا المنظور ، فان صيحة الشعور الطبيعية ، صيحة الهلع على سبيل المثال ، والإجهاش بالبكاء بسبب الالم ، وهتاف الفرح والجذل ، الخ ، هي بحد ذاتها معبرة جدا ، ولئن تكلمت عنها اعلاه بوصفها منطلق الموسيقى ، فقد أضفت ايضا انه لا يجوز لها ان تثابر على حالة الطبيعية هذه في ذلك تحديدا يكمن

الفارق الاساسي بين الرسم والموسيقى فالرسم قادر على ان يعطي اجمل النتائج واكثرها فنية اذا ما استوعب الشكل واللون الفعليين والحالة النفسية الفعلية لانسان بعينه ، في وضع وجو معينين، واذا ما اعاد على هذا النحو انتاج ما استوعبه بكل واقعيته الحية هنا تكون الامانة للطبيعة في محلها تماما ، شرط توافقها مع الواقع الفني وبالمقابل ، لا يسع الموسيقى ان تعبر عن العواطف والاهواء في شكل تعبيرها الطبيعي ، بل عليها ان تحبي العاطفة برجع مطابق لبعض العلاقات والنسب النغمية ، وبعبارة اخرى ، عليها ان تكسو التعبير بعنصر خلقه الفن برسم هذا التعبير ، عنصر تتحول بفضله الصيحة البسيطة الى سلسلة من الاصوات ، الى حركة يضبط التناغم تنويعاتها ومسارها ويحبسها اللحن ضمن اطاره

ان هذا الاطار اللحني يتلقى كل مدلوله وتعيينه من علاقاته بمجمل الروح البشري بوجه خاص فالفنون الجميلة من نحت ورسم تحول الداخلية الروحية الى خارجية موضوعية ، ثم تعتق الروح من خارجية التأمل هذه ، بحكم من انه يلتقي ذاته ، من جهة اولى في الانتاج الروحي الذي يعرض لناظريه صورة داخليته ، ولانه لا مكان ، من جهة ثانية ، في انتاج هذين الفنين للخصوصية الذاتية ، التمثلات والآراء والافكار العسفية ، على اعتبار ان المضمون مصوَّر بالفعل بكل فرديته الواضحة والمحددة. وبالمقابل فان الموسيقى ، كما أوضحنا تكرارا ، ليس لها من موضوعية سوى العنصر الذاتي نفسه الذي بفضله لا يلتقي الداخلي الا مع ذاته ، ويؤوب ، عن طريق تظهير الشعور ، الى ذاته ان الموسيقى روح ، نفس لا ترنّ الا لذاتها ، ويستحوذ عليها الحبور بإدراكها ذاتها لكن ، بوصفها فنا من الفنون الجميلة ، عليها ان تلبي مطلب الروح الذي يقتضي ابقاء المشاعر وتعبيرها ضمن حدود معينة حتى لا تنحط الى جلبة وفيض ودوامة من الاهواء ، وحتى تحافظ على حرية الاندفاق السعيد ان في ظل انتصار الفرح وان

في ظل الالم المبرّح . تلكم هي الموسيقى المثالية حقا ، تلكم هي نوعية الموسيقى اللحنيـــــة لمؤلفين من امثال بالسترينـــــا (١) ودورانته (٢) ولوتي (٣) وبرغوليزي (٤) وغلوك (٥) وهايـدن (٦) وموزارت . ونفس هؤلاء الاساطين تحافظ على هدوئها كله في تآليفهم ؛ وصحيح ان الالم والعذاب يجـدان فيها هما ايضـــــا تعبيرهما ، لكن يجري امتصاصهما في نهاية المطاف ، فلا يفضـي مـــارهما الواضح الى اي شطط ، بل يبقى كل شيء مركزا ضمن حدود واضحة ، بحيث لا ينحط الفرح ابدا الى جلبة همجية ،

---

١ – جيوفاني دا بالـسترينـــا : موسيقار ايطالي ، من مواليد بالـسترينـــا (١٥٢٥ – ١٥٩٤) . كان من اساطين الموسيقى المتعددة الاصوات ، وقد وضع الحان ٩٣ قداسا . – م –

٢ – فرانشـــكو دورانته : موسيقار ايطالي (١٦٨٤ – ١٧٥٥) ، من مشاهير ملحني الموسيقى الدينية . – م –

٣ – انطونيو لوتي : موسيقار ايطالي من مواليد البندقية (نحو ١٦٦٧ – ١٧٤٠) ، له مؤلفات موسيقية دينية ودنيوية كثيرة تميزت بالبذخ الاسلوبي. – م –

٤ – جيوفان باتستا برغوليزي : موسيقار ايطالي (١٧١٠ – ١٧٣٦) ، من اساتذة المدرسة النابولينانية ، له مؤلفات مسرحيـــة ، ومعزوفات دينيـــة ورمزية . – م –

٥ – كرستوف نيليبالد فون غلوك : موسيقار الماني (١٧١٤ – ١٧٨٧) ، له اوبرات (اورفيوس ، آلسستا ، ايفيجينيا في اوليدا ، ايفيجينيا في توريدا) ، وقد أصلح الاوبرا الالمانية بحسب الذوق الفرنسي ، وكان قد عاش في باريس برعاية ماري انطوانيت ، زوجة لويس السادس عشر . – م –

٦ – جوزف هايدن : موسيقار نمساوي (١٧٣٢ – ١٨٠٩) ، له سنفونيات وسوناتات ورباعيات وترية وقداديس . وقد ثبت هايدن قوانين السنفونيـــة الكلاسيكية بأسلوب متوازن وساحر . – م –

وبحيث يؤول النواح ذاته الى انفراج سعيد وقد اسلفت القول، في معرض الكلام عن الرسم الايطالي ، انه حتى في قلب الالم العميق والتمزق المفجع للنفس يظل التصالح موجودا ، كعامل هدوء ويقين اغتباطي وسط الدموع والآلام ان الالم يحافظ على مسحة الجمال في النفس العميقة ، مثلما يحتفظ ارلكان [٧] بقدر كبير من الفتنة والظرف وقد حبت الطبيعة الطليان ، فضلا عن ذلك ، بعطية التعبير اللحني فموسيقاهم الكنسية القديمة تجمع بين تعبير الورع الديني المشبوب وتعبير الشعور الصافي بالتصالح والانفراج ، وحتى عندما ينزل أوجع الالم بالنفس لا يغيب الجمال ابدا عن العمل الموسيقي الذي تهب عليه نفحة من السعادة انه جمال له جميع مظاهر الجمال الحسي ، بحيث نميل في كثير من الاحيان الى الخلط بين الحبور المتأتي عن اللحن وبين المتعة الحسية الخالصة على انه لا يجوز ان ننسى ان الفن مدعو الى التحرك في الحسي تحديدا ، بنقله الروح الى دائرة تؤلف فيها «الكينونة ــ الراضية ــ عن ــ ذاتها» ، كما في الطبيعي ، النغمة الاساسية .

اذن فان يكن اللحني ملزما بألا يتجرد من خصوصية العاطفة ، فان الموسيقى مطالبة بالمقابل ، حين تفصح بالاصوات عن سر هوى من الاهواء او ابتداع من ابتداعات الخيال ، بأن ترتفع بالنفس الى ما فوق العاطفة الغارقة في عبابها ، وبأن تحلق بها فوق مضمونها، وبأن تشيد لها دائرة تبقى فيها منفصلة عن العاطفة التي كانت تستحوذ عليها ويتاح لها فيها أن تنصرف الى الادراك المحض

---

٧ ــ اولكان شخصية هازلة من الملهاة الايطالية احتلت مكانا بارزا في جميع مسارح اوروبا تقريبا في القرن السابع عشر تتميز بلباسها المؤلف من رقع مثلثة متنوعة الالوان ، ومن قناع اسود ، ومن سيف خشبي مدلى من الحزام ــم ــ

لذاتها . وذلكم هو بالتحديد مفعول العنصر الغنائي في الموسيقى ، مفعول الغناء بحصر المعنى . وليس مسار عاطفة محددة ، من حب او حزن او فرح ، هو الذي يغدو الشيء الرئيسي ، وانما الداخلية التي تتجاوزها ، التي تتفتح في عذابها كما في فرحها وتستمتع بذاتها . وأمر الصوت البشري والتعبير اللحني كأمر تغريد الطير بين الافنان ، والقبّرة في الاجواء ، التي تغرد لتغرد، بلا هدف ولا مضمون . ولهذا فان الموسيقى الايطالية ، التي يلعب فيها هذا المبدا دورا راجحا ، كثيرا ما تنتقل ، نظير الشعر ، الى الصوتية اللحنية ، ويبدو عليها وكأنها تنفصل بسهولة ، وتنفصل فعليا ، عن الشعور والعاطفة وتعبيرهما الواضح ، لتتعاطى الفن للفن ولتجد بغيتها في تطريب النفس . لكن ذلك هو ايضا ، بقدر او بآخر ، طابع اللحني بحصر المعنى بوجه عام . فوضوح التعبير يؤول الى تلاشٍ ، ولكن من دون ان يتلاشى ، ويستغرق القلب لا في شيء واضح وخارجي ، بل في ادراكه لذاته ، اذ ان الانطباع الذي يتولد عن هذه الموسيقى انطباع مشجٍ مفعم بالغبطة الداخلية وبتصالح النفس مع ذاتها .

ولئن كان الجمال المثالي ، الكافي ذاته بذاته ، هو ما يؤلف في النحت العنصر السائد ، ولئن كانت المهمة الرئيسية للرسم هي التمييز الخاص وقوة التعبير الواضح ، فان الموسيقى بدورها لا تستطيع الاكتفاء باللحني ، كما وصفناه أعلاه . فإدراك النفس لذاتها والترجمة الصوتية لهذا الادراك لا يخلقان في نهاية المطاف سوى محض استعداد ، شديد الابهام والتجريد ، وقد تكون نتيجتهما لا ارتخاء الرابط القائم بين الموسيقى والنص فحسب ، بل ايضا تحول الموسيقى نفسها الى موسيقى فارغة ومبتذلة . وان يكن الهدف هو إنطاق اللحن برجع الالم والفرح والحزن ، فلا بد ان يكون لهذا الالم او الفرح او الحزن مضمون حقيقي ، ذو صلة بالظروف والاوضاع والاحداث والاعمال الواضحة والفعلية. فحين

يعبر الغناء عن حزن ناجم عن فقد ، مثلا ، فمن حقنا ان نتساءل الحال ما الذي فقد ؟ وهذا ما يرتّب على الموسيقى مهمة اخرى تتمثل في التعبير ايضا عن الظروف والاوضاع الخاصة التي قادت النفس الى التعبير عن حياتها الداخلية بالاصوات وبالفعل ، ان الموسيقى تتعامل لا مع الداخلية المحضة ، بل مع الداخلية التي لها مضمون واضح ، ذو صلة بشعور واضح ، على اعتبار ان التعبير لا بد ان يتغير من مضمون الى آخر كذلك كلما وقعت النفس تحت تأثير مضمون خاص واضطرمت مشاعرها وخلجاتها ، تيسر لها ان تدرك ذاتها وأن تتحول الى ساحة لصراع الاهواء وتصادمها وتطاحنها ، وبالاختصار ، ادركت درجة من التخصيص لا يعود التعبير المتقدم وصفه آنفا موائما لها والحال ان **النص** تحديدا هو الذي يعطي تفاصيل المضمون ففي اللحني بحصر المعنى ، حيث ليس للوضوح تلك القيمة المطلقة ، لا تلعب تفاصيل النص الخصوصية الا دورا ثانويا فالليدة Lied مثلا قد تحتوي، من حيث هي شعر ونص ، على جملة من الاحوال النفسية والحدوس والتمثلات التي تتميز عن بعضها بعضا بما لا يقع تحت حصر من الفروق والتلاوين الدقيقة ، لكن نغمتها الاساسية تصدر عن عاطفة واحدة تتخللها من اولها الى آخرها وتكون مؤتلفة على هذا النحو مع حالة **واحدة** من احوال النفس والامساك بهذه الحالة وترجمتها الى اصوات ، هو الهدف الرئيسي لألحان الليدات ، وعن هذا السبيل تفعل فعلها وتؤثر تأثيرها اذن فقد يبقى اللحن واحدا ، من اول القصيدة الى آخرها ، رغم ما يطرأ من تغير على هذا الجزء او ذاك من مضمونها ، وهذا التكرار ، بدل ان يضر بالمفعول ، لا يزيده في اكثر الاحيان الا عمقا وحال اللحن كحال المشهد الطبيعي حيث تبقى النفس في حالة واحدة رغم التنوع الكبير للاشياء التي تتوالى امام ناظريها ونغمة كهذه ، حتى وان كانت لا توافق الا بعض الابيات ، لا جميعها ، يجب ان تكون هي النغمة السائدة في الليدة ، اذ ليس معنى الكلمات

الواضح هو الذي يلعب هنا الدور الرئيسي ، وانما هو اللحن الذي يفترض فيه ان يحلق فوق هذا التنوع . أما في الكثير من التآليف الموسيقية الاخرى ، حيث يبدأ كل بيت من النص بلحن جديد يختلف في الغالب عن الالحان السابقة بالوزن والايقاع وحتى بالضرب النغمي ، فمن حقنا ان نطرح السؤال التالي : ان كانت هذه التغيرات ضرورية حقا ، فلماذا تحتفظ القصيدة من اولها الى آخرها بإيقاع واحد ووزن واحد ونسق واحد من القوافي، الخ ؟

غير ان ما يناسب الليدة ، التي هي بالفعل غناء النفس اللحني ، لا يناسب جميع ضروب التعبير الموسيقي . وعلى هذا ، لا بد لنا من الاشارة الى مقام موسيقي آخر ، لا يقل عن الليدة اهمية ، ويجعل من الغناء موسيقى مصاحبة بملء معنى الكلمة . نعني به **الإنشاد** (٨) . فالانشاد لا ضلع له باللحن الذي يكفي ذاته بذاته ، ولا يلتقط ، ان جاز القول ، سوى النغمة الاساسية للمضمون ، النغمة التي تدرك فيها النفس ذاتها من خلال اتحادها بذاتيتها الخاصة ، لكن مضمون الالفاظ يلتصق بالاصوات بكل خصوصيته ويعين قيمتها من زاوية الارتفاع والعمق ، والتشديد او التخفيف . وهكذا تتحول الموسيقى ، خلافا للتعبير اللحني ، الى القاء نغمي متقيد بمعنى الالفاظ ونسقها النحوي ؛ وبقدر ما لا تأتي الا بعنصر جديد واحد ، بفضله يزداد الشعور حدة ورهافة، تحتل المنزلة الوسطى بين اللحني بما هو كذلك وبين الخطاب الشعري . وبفعل ذلك يغدو التشديد اكثر حرية ومطابقا بدقة لمعنى الالفاظ الواضح ، على اعتبار أن النص ذاته ليس بحاجة الى

---

٨ ـ الانشاد ، وبالايطالية Recitativo : مقطع في الاوبرا او الكانتاتا او الاوراتوريو يغنى القاء ، وبمصاحبة آلة او اكثر ، ويكون قريبا من اللغة المحكية . ـم ـ

وزن معين ، مثلما لا يحتاج التدرج الموسيقي ، من ناحيته ، الى ان يكون ؛ كما في اللحن ، وثيق الارتباط بوزن وايقاع محددين ، بل يكون متاحا له ، في تسارعاته وتباطؤاته ، في إلحاحه على بعض النغمات وفي أدائه السريع لبعض النغمات الاخرى ، ان يسلس قياده للعاطفة وحدها ، بكل المضمون الذي هي مفعمة به. والترنيم (٩) بدوره لا يكون محدودا بدرجة محدوديته في اللحن : ففي الاستهلال والتقدم والتباطؤ والانقطاع والاستئناف والتوقف، في هذا كله تنعم الموسيقى بحرية لامحدودة في الامتثال لحاجات النص ، اذ لا شيء محظور عليها : لا النبرات اللامتوقعة ، ولا الانتقالات المباغتة بعض الشيء ، ولا التغيرات والوقفات السريعة؛ وخلافا لما يحدث في اللحن ، الذي يفترض به ان ينساب انسيابا متصلا ، لا يتسبب هذا النمط التعبيري التجزيئي ، المتقطع ، ذو الانقطاعات العنيفة ، في حدوث اي تشويش او بلبلة ، متى ما كان النص هو الذي يقتضي ان يكون الامر كذلك .

وعلى هذا ، فان التعبير الإنشادي ـ الالقائي يصلح للتأملات الهادئة ولسرد الاحداث والوقائع ، كما يصلح للوصف الشجي لأحوال النفس المنخرطة بجماعها في موقف محدد ، اي الوصف الذي يرمي الى ان يوقظ في انفسنا صدى من التعاطف مع ما يجيش في تلك النفس . وعليه ، فان الانشاد يستخدم بصورة رئيسية في الاوراتوريو ، إما على سبيل السرد الوصفي ، واما لإدخالنا الى صلب حدث فجائي ، وكذلك في الغناء التمثيلي الذي يشتمل على جميع الفروق الدقيقة لتبليغ سريع وعلى جميع درجات الهوى ، سواء اتجلى ذلك في دفقات سريعة ، مقتضبة ، مجزأة ، من جوامع الكلم الجامحة ، مع ومضات وومضات مضادة

---

٩ ـ الترنيم Modulation : الانتقال من نغمة الى اخرى في المعزوفة الموسيقية . ـم ـ

حاطفة في الحوار ، ام اخذ شكلا مطردا متلاحما وفضلا عن ذلك، يمكن للموسيقى الآلية ان تتدخل في كلا المضمارين، الملحمي والتمثيلي ، إما لتوفر لهما نقاط ارتجاع تناغمية ، واما لتقطع الغناء بإضافات ، الغرض منها انارة بعض جوانب الموقف وبعض تطوراته

بيد ان ما يفتقده هذا الالقاء الانشادي هو ما يتمتع به اللحن من مزية كونه كلا ناجزا ، كافيا ذاته بذاته ، معبرا عن داخلية ووحدة النفس التي لا تتماهى مع مضمون خصوصي الا لتهتدي نبه الى ذاتها وتتعرفها من جديد ، والتي بدل ان تدع هذا المضمون يلهيها ويشتتها ويجزئها ، وبدل ان ترتكز تارة الى هذا الجانب وطورا الى ذاك المظهر من جوانبه ومظاهره ، تعرف كيف تحافظ على ذاتها وتصون تلاحمها الذاتي وعلى هذا ، ان كانت الموسيقى تبغي ان تحدد بقدر او بآخر من الوضوح سمات المضمون المتضمن في النص ، فانها لا تستطيع ان تكتفي بالالقاء الانشادي، ولا ان تقنع بخصوصية اللحني الذي يحلق فوق ما هو خاص وفردي في الكلمات ، او بخصوصية الانشادي الذي يسير في ركاب الكلمات عن اقرب قرب ممكن بل عليها ان تسعى ، على العكس الى تحقيق توسط بين هذين العنصرين وبوسعنا ان نردد بهذا الصدد ما اسلفنا قوله بخصوص الفارق بين التناغم واللحن فاللحن يتخذ التناغم اساسا عاما ، لكنه بالغ الوضوح في عموميته ، الا انه بدلا من ان يفقد بنتيجة ذلك حرية حركاته يزيدها ويعلي من شأنها ، تماما كما ان قوة حركات الجسم البشري وحريتها تزداد بنتيجة وجود هيكل عظمي متين لا يمنع سوى الوضعية الشاذة ، بينما يوفر للوضعية السوية المزيد من الثبات والرسوخ

هذا يقودنا الى تأمل اخير بصدد الموسيقى المصاحبة

فهناك بالفعل نمط تعبيري ثالث يتمثل في تمرد الغناء اللحني

المصاحب للنص على الطابع المميز الخاص، بحيث انه بدل ان يتعامل بلامبالاة مع المبدأ الغالب في الانشاد ، يتخذه مبدأ له كيما يعطي نفسه الوضوح الذي يعوزه وكيما يعطي التمييز الالقائي تلاحما ووحدة عضويين وبالفعل ، وكما رأينا سابقا ، لا يمكن للحني ، من الاساس ، ان يبقى فارغا تماما ولامتعينا وهذه نقطة لما يتسن لنا بعد التوقف عندها ، اذ انصب حرصنا الاول على ابراز الفارق الذي يميز اللحن عن الانشاد غير ان اللحن يملك ايضا القدرة على الاستحواذ على ما يبدو له خارجيا تماما ، وعلى ان يكون إلقائيا بقدر ما هو لحني ، وعلى ان يصل بالتالي ، وقد تهيأ له الاكتمال ، الى تعبير حقيقي لكن بفضل هذه الامكانية ، لا يبقى الإلقائي هو الآخر معزولا تماما ، اذ ان التحامه باللحني يكمل ما فيه من احادية جانب ولقاء هذا الثمن فحسب تتحقق الوحدة العينية

حتى نعالج هذه المسألة بقدر او بآخر من التفصيل ، ينبغي ان نتناولها من وجوه ثلاثة

علينا اولا ان نأخذ بعين الاعتبار النص الذي يصلح للتلحين ، لان مضمون الكلمات الواضح ، كما بيّنا أعلاه ، ذو اهمية اساسية للموسيقى وتعبيرها

وعلينا ان نأخذ في حسابنا ، ثانيا ، عنصرا جديدا يزج بنفسه في التلحين، واعني به **الالقاء التمييزي** الذي سننظر فيه من خلال علاقاته بالمبدأ الذي قررناه توآ للحني

سندرس ثالثا الانواع التي يكون فيها هذا النمط من التعبير الموسيقي في محله حقا

يترتب على ما قلناه ان الموسيقى تصاحب المضمون لا مصاحبة عامة ، بل يتوجب عليها ايضا ان تجعل هذا المضمون يتميز بمزيد من الوضوح اذن فانه لضرب من الحكم المسبّق ، بل من الحكم المسبّق الضار ، ان نعتقد ان طبيعة النص غير ذات اهمية للتلحين بل العكس هو الصحيح فأعظم الاعمال الموسيقية

تستند الى نص ممتاز بذل الملحنون حرصا كبيرا في اختياره او كتبوه بأنفسهم وبالفعل ، لا يمكن لاي فنان ان يعامل بلامبالاة المادة التي بها يعمل ، وكم بالاحرى الموسيقار الذي هيأ الشعر وثبّت له جميع اشكال المضمون ، سواء اكان ملحميا ام غنائيا ام تمثيليا

اذن فأول ما ينبغي تطلبه من النص هو ان يكون متكاملا متلاحما . فالنص المسطح ، البارد ، المبتذل او المتهافت ، لا يمكن ابدا ان يتمخض عن عمل موسيقي عميق ومتين صحيح ان النص بما هو كذلك يلعب دورا اقل اهمية في الاعمال اللحنية المحضة ؛ غير ان هذه الاعمال تتطلب هي الاخرى مضمونا متوشحا بالحقيقة. بيد ان هذا المضمون لا يجوز ، من جهة اخرى ، ان يكون منسوجا من افكار عميقة او فلسفية ، نظير شعر شيلر الغنائي ، على سبيل المثال ، الذي تتعدى حماسته العظيمة قدرة التعبير الموسيقي وكذلك الحال مع الجوقة في مسرح اسخيلوس (١٠) وسوفوكليس (١١): فهذه الجوقة؛ بما تتسم به ، علاوة على العمق، من ثراء الخيال الذي يطال أدق التفاصيل ويدرك اقصى حدود الكمال من وجهة النظر الشعرية ، لا تدع للموسيقى ان تضيف

---

١٠ ـ اسخيلوس شاعر مسرحي اغريقي (نحو ٥٢٥ ـ ٤٥٦ ق.م) ؛ تمثيلياته **المتضرعات** ، **الفرس** ، **السبعة ضد ثيبة** ، **بروميثيوس مقيدا** ، و**الثلاثية الاورستية** ، تجعل منه المبدع الحقيقي للتراجيديا القديمة ـم ـ

١١ ـ سوفوكليس شاعر مسرحي اغريقي (نحو ٤٩٤ ـ ٤٠٦ ق.م) ، لم يصلنا من نتاجه سوى سبع مسرحيات **انتيغونا** ، **الكترا** ، **التراخينيات** ، **اوديب ملكا** ، **اجاكسيوس** ، **فيلوكتيتس** ، **اوديب في كولونا** حقق للتراجيديا الاغريقية تقدما كبيرا باختصاره دور الجوقة وبادخاله ممثلا ثالثا الى العمل المسرحي الذي بناه على اساس سيكولوجي ـم ـ

اليه شيئا ، بل ان الداخلية نفسها لا تجد من مبرر للتصـــدي بدورها لهذا المضمون لتضفي عليهحركات جديدة واشكالا جديدة. وغير ذلك بالمرة حال الموضوعات العصرية والطريقة التي تعالج بها في الشعر الرومانسي فهذه الموضوعات في اكثرها ساذجـــة وشعبية ، لكن سذاجتها في اكثر الاحيان متحذلقة ، مقصودة ، متكلفة ، تعبر لا عن العاطفة الحقة والنقية ، بل عن العاطفة التي هي بنت التفكير ، العاطفة الدنفة الفاترة المعجبة بجمال ذاتها وغير المترفعة عن السطحية او التهافت او الإسفاف ؛ والنامّة من جهة اخرى عن ميل جارف الى الاهواء التـــي بلا مضمـون ، كالحسد والفساد الخلقي والخبث الشيطاني ، بكل ما تبتعثه فيها هذه التمزقات والدناءات من فرح شرير أما العاطفة العفوية ، البسيطة ، المتينة ، الثاقبة ، فغائبة عنها تماما ؛ وليس من ضرر افدح من ذاك الذي تنزله الموسيقى بنفسها حين تسلك هـــذا المسلك في مضمارها بالذات اذن فلا عمق الافكار . ولا العجب بالنفس ، ولا دناءة الهوى هي ما يصلح لان يكون موضوعا لمضمون حقيقي وانما الانسب للموسيقى والأوفق لها نوع معين مـــن الشعر الوسط الذي نكاد نحن الالمان لا نعده من الشعر ، على ما له من رواج عظيم لدى الطليان والفرنسيين ؛ شعر حقيقي من وجهة نظر الغنائية ، بسيط منتهى البساطة ، لا يعبر الا بألفاظ قلائل عن المواقف والاوضاع والعواطف ؛ كما انه من وجهة نظر التمثيل المسرحي واضح وحي ، لا غلو فيه من حيث التعقيد ، ولا إسراف من حيث التفاصيل ، همه الاول ، بصفة عامة ، ان يرسم معالم وملامح ، لا ابداع اعمال شعرية كاملة وما يتهيأ على هذا النحو للموسيقار هو اساس عام يستطيع ان يبني عليه عمله ، فيقبس منه موتيفاته كلها ويطوره بملء الحرية وبالفعل ، ونظرا الى ان الموسيقى ملزمة بأن تكون مربوطة الى الالفاظ ، فان هـذه الاخيرة ملزمة بدورها بألا تفصح عن المضمون بكل تفاصيله ، وإلا لبدا الالقاء الموسيقي مشتتا ، غارقا في التفاصيل ، ولاضطر الى

الإكثار من الاستطرادات ، مما يترتب عليه تفكك وحدة المفعول النغمي ووهنه ومن هذه الزاوية ، كثيرا ما ترتكب اخطاء في الحكم على صلاحة النص او عدم كفايته وكثيرا ما يطرق سمعنا قول قائل ان **الناي المسحور** (١٢) ، مثلا ، عمل تافه ، بل مسف، مع ان هذا العمل الرديء هو من افضل نصوص الاوبرا وقد امكن لكاتب هذا النص ، شيكاندر ، بعد فيض من كتابات سخيفة ومسطحة ، ان يصل اخيرا الى النجاح فمملكة الليل ، والملكة، ومملكة الشمس ، والاسرار ، وطقوس المسارة ، والحكمة ، والحب ، والبلوى ، علاوة على نزعة اخلاقية معتدلة ، ممتازة في عموميتها ، هذا كله ، بالاضافة الى عمق الموسيقى المفعمة بالحيوية وجمالها الأخاذ ، سحر المخيلة ويمس شغاف القلب

وسنخص بالذكر ، بين جملة أمثلة اخرى تتصل بالموسيقى، نصوص القداس الاحتفالي القديمة التي لا تضاهى والتي تعبر سواء أعن المضمون الأعم للايمان ام عن الاطوار الجوهرية المناظرة لعواطف جماعة المؤمنين ووعيهم ، وهذا بأعظم قدر من البساطة وبأقل قدر من الكلام مما يترك للموسيقى اوسع الحرية لانشاء نفسها وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن موسيقى صلاة الموتى الكبرى Requiem ، وعن النصوص المتضمنة فقرات من المزامير ، الخ وقد الف هاندل ، من جانبه ، بعض نصوصه وضمنها مقاطع من الكتابات الدينية ، وبخاصة من التوراة وخلق بذلك مواقف قابلة لتأويل رمزي ومؤلفة لكل ناجز مكتمل أما فيما يتعلق بالشعر الغنائي ، فان اكثر ما يصلح من القصائد للتلحين الموسيقي القصائد القصيرة ، المضطرمة بالشعور والعاطفة ، وعلى الاخص البسيطة والفقيرة منها بالضجيج اللفظي ، وتلك التي تعبر

---

١٢ ـ **الناي المسحور** : اوبرا من فصلين ، من تلحين موزارت (١٧٩١) ـم ـ

عن حالة نفسية عميقة تبغي الافصاح عما هي فيه ، ولكن كذلك القصائد المرحة ، التي على قدر او آخر من الخفة ولدى الشعوب طرا شعر من هذا النوع اما فيما يتصل بالشعر التمثيلي فسأكتفي بتسمية ميتاستازيو ، وكذلك مرمونتل (١٣) ، هذا الفرنسي المحبو بحساسية رائعة وبثقافة مرهفة وبأنس ولطف ، والذي علّم بيكيني (١٤) الفرنسية واستطاع ان يجمع في اعماله المسرحية بين العرض البارع والحدث المشوّق وروعة الاسلوب وصفو الفكرة لكن اكثر النصوص جدارة بالتنويه هي نصوص اوبرات غلوك التي تبقى ضمن حدود المضامين المنسوجة من عواطف مألوفة ، كالحب الوالدي والحب الزوجي والصداقة والشرف ، الخ ، والتي تدع للموتيفات البالغة البساطة التي تنطوي عليها هذه الموضوعات ، وكذلك المنازعات التي قد تفجرها هذه العواطف حرية الانبساط بهدوء . وهكذا تبقى العاطفة نقية، كبيرة ، نبيلة ، ذات بساطة تشكيلية

وانما مع مضامين كهذه ينبغي ان تتكيف الموسيقى التي تريد ان تكون مميزة في تعبيرها ولحنية في آن واحد وحتى تتوفر امكانية ذلك ، فلا بد ان يعبر النص لا عن رصانة القلب والهزل والعظمة المأساوية للاهواء ، وعن عمق الافكار والمشاعر الدينية ، وعن القوى التي تهيمن على المصائر الانسانية فحسب، بل ينبغي ايضا ان يسلس اللحن قياد نفسه كلها للنص ، فيغرق فيه ويشعر في أعماق نفسه انه يعيش ، ان صح القول ، هذا المضمون

---

١٣ ــ جان فرانسوا مرمونتل كاتب فرنسي (١٧٢٣ ــ ١٧٩٩) ، له روايات ملحمية (الانكا) وحكايا اخلاقية ، ومسرحيات ومذكرات ــم ــ

١٤ ــ نيقولو بيكيني موسيقار ايطالي (١٧٢٨ ــ ١٨٠٠) ، كانت منافسته لغلوك سببا في الخصومة الكبرى بين الغلوكيين والبكينيين ومن مؤلفاته رولان ، ارميدس ، آتييس ، ديدون . ــم ــ

ولا تقل عن ذلك اهمية العلاقات التي ينبغي أن تقوم بين التمييزي واللحني وعندي ان هذه العلاقات ينبغي ان ترتكز ، بصورة رئيسية ، الى غلبة اللحني ، بصفته عامل وحدة وتلاحم ، لا الى غلبة التمييزي الذي يبقى مقتصرا على سمات مشتتة، منفصلة عن بعضها بعضا هكذا تسعى الموسيقى التمثيلية في ايامنا الى التأثير في النفوس من خلال مفارقات حادة ، وباستحضارها أهواء متعارضة ، متصارعة فيما بينها ومن ذلك ، مثلا ، ان تمزج الافراح الناجمة عن احداث سعيدة بمشاعر كره وحقد ، ورغبة في الانتقام ، وعداوة تفسد البهجة والفرح ؛ وتقحم على الموسيقى الراقصة مصادمات عنيفة ، وتزج في جملة العمل عنصر تمزق هذه المفارقات والتصادرات التي تحول بيننا وبين تركيز أفكارنا وتقاذفنا من جهة الى اخرى تكون أشد تناقضا مع تساوق الجمال كلما ازدادت صعوبة التوفيق بين حدودها ، بحيث تغدو المتعة واوبة الداخلية الى ذاتها على جناح اللحن من رابع المستحيلات وبصورة عامة ، ينطوي الجمع بين التمييزي وبين اللحني على خطر الوقوع بسهولة ، بنتيجة الإلحاف في طلب الوضوح في بيان التفاصيل ، في شرك اغراء تجاوز الخطوط الهشة واللامستقرة للجمال الموسيقي ، وعلى الاخص متى ما كان المطلوب التعبير عن العنف والانانية وخبث الطوية وما الى ذلك من الاهواء العاصفة فما ان تنجر الموسيقى ، في رسم هذه الاهواء، وراء تجريد الوضوح التمييزي حتى تجد نفسها وقد تورطت لا محالة في طريق خاطىء ، فتغدو حادة ، قاسية ، وتكف عن ان تكون موسيقية ولحنية ، بل قد يصل بها الامر الى حد ركوب مركب النشاز

ان ما قلناه ينطبق ايضا على السمات المميزة الخاصة. فعندما تغدو هذه السمات، من كثرة الالحاح عليها، بارزة اكثر مما ينبغي، تنفصل بسهولة عن بعضها بعضا ، بل تتجمد ان جاز القول

وتستقل بنفسها ، فلا يكون لهذا الانعزال من نتيجة سوى انعكاس مكدّر على وحدة العرض التي هي في الجوهر تدرج اجمالي وتآزر للأجزاء

صحيح اذن ان الجمال الموسيقي الحق يشتمل على انتقال من اللحني الى التمييزي؛ لكن بشرط ان يبقى اللحني على الدوام هو العنصر السائد ، النفس الموحّدة ، كما على سبيل المثال في الجانب التمييزي من لوحات رافائيل (١٥) هذا الى الجانب الذي يبقى محافظا دوما على مقام الجمال عندئذ يغدو اللحني مفعما بالمدلول، وعلى الرغم من كل وضوح التفاصيل التمييزية لا يكف عن ان يكون العنصر الذي يحيي ويوحد ، بحيث لا تظهر الخصوصيات المميزة الا بصفتها بيانا لبعض الجوانب والوجوه ، من دون ان ينقطع بها ابدا الاتصال بالوحدة ، ومع حفاظها الدائم على القدرة على العودة اليها والاهتداء في هذه المادة الى الايقاع الصحيح اصعب في الموسيقى منه في الفنون الاخرى ، لان الموسيقى تسمح بسهولة اكبر باستخدام انماط التعبير المتناقضة هذه لذا يختلف الناس على الدوام في احكامهم بصدد الموسيقى فبعضهم يخص بإيثاره الجانب اللحني فيها ، وبعضهم الآخر جانبها التمييزي في المقام الاول . لنأخذ مثال هاندل فقد شق عليه ، وهو الذي كان يحرص اشد الحرص على صرامة التعبير حتى في المقاطع الفنائية من أوبراته ، ان يواجه في عصره مواجهة مباشرة المغنين الايطاليين لأوبراته ، بل لما راى الجمهور ينحاز الى جانب الايطاليين قر قراره على ان يعكف على تأليف اوراتوريوات تفسح اوسع المجال لعطائه. ومعلوم ايضا كم كان طويلا وعنيفا الصراع الذي نشب ، في ايام

---

١٥ ـ رافائيل سانزيو رسام ايطالي (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) ، تميز رسمه بالوضوح وتناغم الخطوط ورهافة اللون ومن اشهر آثاره **العائلة المقدسة** مدرسة اثينا ، حريق البلدة . ـ م ـ

غلوك ، بين الغاوكيين والبيكينيين وقد جاهر روسو (١٦) ، مخالفا الفرنسيين الذين لا يملكون حس اللحن ، بتفضيله موسيقى الطليان اللحنية ؛ وتنعقد في ايامنا هذه مناقشات مماثلة بين انصار روسيني (١٧) والمدرسة الايطالية الحديثة وبين اخصامهما. فالاخصام ينكرون موسيقى روسيني الذي لا يفعل من شيء في رايهم سوى انه يدغدغ الآذان ، لكن حسبنا ان نستمع ببعض الانتباه الى الحانه حتى ندرك ان هذه الموسيقى مفعمة بالاحساس، طافحة بالروح ، تفرض نفسها على النفس والقلب ، وهذا بالرغم من ان العنصر التمييزي، الذي له اهمية كبرى في المفهوم الموسيقي الالماني الرصين الجليل ، لا يلعب فيها الا دورا ثانويا وبالفعل، يدلل روسيني غير مرة على عدم تقيده بالنص ، ويحلق بألحانه فوق كل الذرى ، بحيث لا يبق امام المرء من خيار الا بين احد موقفين إما ان يتشبث بالموضوع ويعلن بصراحة عن استيائه من انعدام التوافق بينه وبين الموسيقى ، واما ان يضرب صفحا عن المضمون ويسلس قياده لسحر ابتكارات اللحن الحرة ، ليستمتع من كل نفسه بالنفس التي تبوح فيها عما بنفسها

وهاكم ، ختاما ، بعض ملاحظات مقتضبة حول الانواع الرئيسية للموسيقى المصاحبة

النوع الاول هو ذاك الذي نستطيع ان نطلق عليه اسم الموسيقى

---

١٦ ـ جان جاك روسو كاتب فرنسي من اصل سويسري (١٧١٢ ـ ١٧٧٨)، فيلسوف وعالم اجتماع وعالم جمال ومؤلف اعمال ابداعية ذات قيمة عالية ، ومن رواد عصر الانوار ومن الممهدين الفكريين للثورة الفرنسية الكبرى —م—

١٧ ـ جياوشينو روسيني موسيقار ايطالي (١٧٩٢ ـ ١٨٦٨) ، اصاب نجاحا عظيما في باريس في عهد عودة الملكية ومن مؤلفاته **حلاق اشبيلية** ، **عطيل** ، **غليوم تل** ، **الكونت اوري** . —م—

الكنسية ؛ ولهذه الموسيقى في الغالب ، وعلى الرغـــم من انها لا تصور اي حدث من حيث هو حدث ، طابع ملحمي . وذلك بقدر ما تعبر ، لا عن شعور ذاتي فردي بل عن المضمون الجوهري لكل شعور ، او الشعور العام لجماعة المؤمنين بما هي كذلك وعندما سننظر عن كثب في الشعر الملحمي ، سندرك كيف يمكن للابتكار الفني ان يكون ملحميا رغم انه لا يشتمل على سرد لقصة اي حدث من الاحداث وتمثل هذه الموسيقى الدينية اعمق ما امكن للفن ان يبدعه واعظمه وقعا وبحكم ما بينها وبين صلوات الكهنة من اجل طائفة المؤمنين من صلات ووشائج ، نراها تحتل مكانة بارزة ، في الديانة الكاثوليكية بوجه خاص من حيث هي قداس وبوجه عام من حيث هي إسماء وإعلاء موسيقي في أثناء الاعياد وشتى ضروب الشعائر الدينية ولدى البروتستانتيين اعمال موسيقية من النوع نفســه ، تتميز بعمق الشعور الديني وبكمالها الموسيقي وغناها الابداعي في آن معا ؛ ولن نخص بالذكر ، في هذا الصدد سوى ســبستيان باخ الذي طفق الناس مؤخرا فحسب يقدرون عبقريته العظيمة، المكينة الراسخة وشبه العلمية، والبروتستانتية جوهرا واساسا ، حق قدرها واكثر ما تختلف الموســيقى الدينية البروتستانتية عن الكاثوليكية بالاوراتوريو المقتبس من مشاهد آلام المسيح والذي آل ، في ظل البروتستانتية ، الى شكل ناجـــــز مكتمل على انه لا جدال في ان الموسيقى في ظل البروتستانتية المعاصرة ما عادت ترتبط ذلك الارتباط الوثيق بالشعائر الفعلية ولا ذلك الارتباط المباشر باحتفال القداس ، بل تؤلف في كثرة من الاحوال موضوعا لممارسة متحذلقة اكثر منها ابداعا حيا

اما الموسيقى **الغنائية** Lyrique فتعبر لحنيا عن احوال النفس الفردية، ولزام عليها ان تنأى بقدر الامكان عن التمييزي وعن الإقائي معا ، بالرغم من انه في استطاعتها هي الاخرى ان تقحم في دائرة تعبيرها مضمون الالفاظ الخاص ، سواء اكان دينيا ام لا غير ان الاهواء العاصفة ، التي لا تعرف من سكون او نهاية

والتناقضات الداخلية التي لم تنته الى حل ، وتمزقات النفس الدفينة لا تصلح كثيرا للتعبير الغنائي ، ومحلها الانسب هو في الموسيقى التمثيلية

ذلك ان هناك، فضلا عن الموسيقى الدينية والموسيقى الغنائية، نوعا ثالثا ، هو الموسيقى التمثيلية فالتراجيديا القديمة كانت بحد ذاتها موسيقية ، لكن الموسيقى ما كانت تلعب فيها بعد دورا غالبا ، لان المكان الاول في الاعمال الشعرية الحقة يعود الى التعبير اللفظي عن الافكار والعواطف ، وما كان للموسيقى ، التي لم تدرك لدى القدامى درجة التطور اللحني والتناغمي الذي وصلت اليه موسيقى العصر المسيحي ، الا ان تكون مصاحبة بإيقاعها للالفاظ الشعرية كيما تبث فيها المزيد من الحيوية وتيسر اتصالها بالشعور والعاطفة ولم تغد الموسيقى التمثيلية مستقلة الا يوم ادركت كمالها كموسيقى كنسية ، وكذلك كتعبير غنائي في الاوبرا والاوبريت العصرية ، الخ غير ان الاوبريت ، من منظور الغناء ، نوع وسطي ، لانها تؤلف مزيجا خارجيا صرفا من الالفاظ والغناء ، من الخطاب النثري والغناء اللحني ، وباختصار ، من عناصر موسيقية وغير موسيقية ويقال عادة ان الغناء في التمثيليات عنصر غير طبيعي ، لكن هذا الاعتراض غير صحيح ، وينبغي توجيهه بالاحرى الى الاوبرا التي يترافق فيها كل شعور كل فكرة ، كل هوى ، كل قرار ، من البداية الى النهاية ، بغناء ويكون التعبير عنه بالغناء اما الاوبريت فقد يكون لها ما يبررها عندما تقحم الموسيقى في اللحظات التي تحتدم فيها الاهواء ويتعاظم بوجه عام الضرر الذي يمكن ان تلحقه بالتعبير الموسيقي ، غير أن تجاور المقاطع النثرية من الحوار والاجزاء الغنائية التي طالتها يد الإعداد الفني يبقى على الدوام مستكرها ، اذ ان التحرر عن طريق الفن لا يكون عندئذ كاملا اما الاوبرا بحصر المعنى حيث ينبني الحدث كله موسيقيا ، فتنقلنا دفعة واحدة ونهائية

من عالم النثر الى عالم أسمى ، هو عالم الفن ؛ ويحافظ العمل بكامله على هذا الطابع ، عندما يتألف المضمون الرئيسي للموسيقى من حياة العواطف الحميمة ، ومن الاحوال النفسية الفردية والعامة ، ذات الصلة بأوضاع ومواقف محددة ، ومن المنازعات والمصادمات بين الاهواء أما في الملهاة الخفيفة المعروفة باسم فودفيل Vaudeville ، حيث تغنى بعض المقاطع المقفاة الطريفة واللاذعة بألحان معروفة رائجة ، فان الغناء يبدو ضربا من الهزء بذات نفسه وما يُغنّى لا بد ان يكون له طابع المحاكاة الساخرة المرحة ؛ ويتقدم فهم النص وكلماته المجوَّدة على كل ما عداه في الاهمية ؛ وعندما يتوقف الغناء نتساءل ، وشفاهنا تفتر بابتسامة ؛ عن الداعي لغناء كل ما غُنّي

ب ـ الموسيقى المستقلة

لقد امكن لنا ان نقارن اللحن بالنحت ، لانه يظهر بمظهر الشيء الناجز ، المكوَّر ، المحدَّد الحدود ، الموجود بقدرة ذاته ، وتعرَّفنا في الالقاء الموسيقي صلة قربى ونسب مع الرسم المتجه بالاحرى نحو ما هو خصوصي وهذا التمييز الواضح بقدر او بآخر ، المبرز للعيان عددا كبيرا من السمات التي لا تستطيع الحنجرة البشرية ، الابسط من حيث الطبقات الصوتية ، ان تؤديها بكل غناها وتنوعها ، تأتي الموسيقى الآلية لتكمله ولتسبغ على التعبير المزيد من الحياة والحيوية

وعلاوة على اللحن المصاحب لنص وتعبير الكلمات التمييزي علينا ان نأخذ في اعتبارنا ايضا وجود مضمون حر في ذاته ، يقدم نفسه خارج نطاق التعبير بالاصوات الموسيقية عنه في شكل تمثلات وافكار محددة وبالفعل ، ان مبدأ الداخلية الذاتية ، كما

اسلفنا البيان ، هو مرتكز الموسيقى . لكن ما داخلية الـــذات العينية الا الذاتية التي لا ترتبط بأي مضمون ثابت ، والتي لا تجد نفسها مضطرة بالتالي الى الاتجاه في هذه الوجهة او تلك ، بـل ترتكز الى ذاتها في حالة من الحرية بلا حد او قيد . وكيما تجد هذه الذاتية في الموسيقى تعبيرها التام ، فلا بد ان تكون منفصلة عن نص بعينه ، وان تقبس من ذاتها مضمونها ، ونمط التعبير عن هذا المضمون ، وعرض فكرة رئيسية وتفريعاتها المطلوب اضافتها اليها استطرادا ، وان تعبر عن مدلول الكل بدون كلمات، وبواسطة وسائل موسيقية محضة . وهذا ما يتم في دائرة ما اسميته أعلاه بالموسيقى المستقلة . فما يفترض بالموسيقى المصاحبة ان تعبر عنه يكون موجودا خارجها ، ويدخل في عداد فن آخر ، هو الشعر . لكن ان شاءت الموسيقى ان تكون موسيقية خالصـة ، فلا بد ان تنحي عنها هذا العنصر الغريب عنها ، وان تحوز حرية كاملـــة بانعتاقها من وضوح الكلمات . تلكم هي النقطة التي نزمع الالحاح عليها في ما يلي .

لقد كنا عاينا انعتاقا من هذا القبيل في الموسيقى المصاحبة. فلئن افلحت اللفظة الشعرية احيانا في كبح الموسيقى وتجنيدها في خدمتها ، فان الموسيقى على العكس هي التي كانت تحلق ، في احيان اخرى ، بهدوء وصفو فوق وضوح الالفاظ الخصوصي او تنفصل ، بصورة عامة ، عن مداول التمثلات المعبر عنها لتتحرك بملء الحرية ، بفرح او حزن . وتلحظ الظاهرة عينها لـــدى السامعين ، لدى الجمهور ، وبخاصة في الاعمال الموسيقيـــة التمثيلية . وتشتمل الاوبرا بوجه خاص على عدد معلوم مـــن العناصر : منظر طبيعي او اي موضع آخر يجري فيه الحدث ، ومسار هذا الحدث ، وحوادث شتى ومواكب وازياء ، الخ ؛ ومن جهة اخرى ، العواطف والمشاعر وتعبيرها . اذن فالمضمون هنـــا مزدوج : الحدث الخارجي والعواطف الداخلية . اما فيما يتعلق

بالحدث بما هو كذلك ، فانه يتسم ، وان كان بمثابة الرابط بين الاجزاء ، بطابع أقل موسيقية من العناصر الاخرى ، ويقدم في غالب الاحيان في شكل انشاد . والحال ان السامع يتجرد بسهولة عن هذا المضمون ، ولا يعير اي انتباه للحوار المنشد ، ويحصر كل اهتمامه باللحن وبما هو موسيقي حقا . وتلكم هي ، بصورة رئيسية ، حال الطليان كما اسلفت القول : فاحداث أوبراتهم لا تدع في غالبيتها من خيار للسامعين غير ان يؤثروا الثرثرة فيما بينهم او ان يلهوا انفسهم بصورة من الصور بدل الاستماع الى الهذر الموسيقي وما الى ذلك من السفاسف ، ولا يعودون الى تركيز انتباههم الا حين الوصول الى مقاطع موسيقية بملء معنى الكلمة ، فيسترقون اليها السمع بمتعة ما بعدها متعة. هنا يتفق اللحن والجمهور على التجرد التام عن مضمون الالفاظ، وعلى معاملة الموسيقى كفن مستقل ، وعلى الاستمتاع بها بهذه الصفة .

غير ان هذا الاستقلال لا يمكن ان يكون من صفة الموسيقى الصوتية المرتبطة بنص ؛ وانما هو موقوف على الموسيقى الآلية . وبالفعل ، يمثل الصوت ، كما أسلفت البيان ، رجع الذاتية الشاملة الغنية بالتمثلات ، والقادرة على ترجمتها الى الفاظ ، والواجدة في صوتها وفي الغناء فقط الوسيلة التي تتيح لها التعبير عن العالم الداخلي لتمثلاتها ، المتشبعة كلها بالعاطفة المركزة . لكن هذا الاعتبار ، المتمثل بوجود نص ، لا وجود له بالنسبة الى الآلات ، وهنا ينبغي ان تبدأ هيمنة الموسيقى المقتصرة على وسائلها الخاصة .

هذه الموسيقى ، التي تستخدم إما بعض آلات واما اوركسترا بكاملها ، لأداء الرباعيات والخماسيات والسداسيات والسنفونيات ، الخ ، تؤدي ما تؤديه بلا نص وبلا اصوات بشرية، ومن دون ان تسير في ركاب التمثلات الواضحة بقدر او بآخر ، وتخاطب لهذا السبب الحساسية المجردة بوجه عام ، هذه

الحساسية التي لا تجد فيها بدورها سوى تعبيرها البالغ العمومية والسمة المميزة الرئيسية لهذه الموسيقى هي الحركة التناغمية واللحنية الدائبة بين ذهاب وإياب ، بين صعود وهبوط ، والتدرج المؤخَّر والتقدم المعاق ، ونفاذها العميق او الحاد تارة ، او انسيابها الخفيف ، السيَّال ، طورا ، وبالاختصار ، بناء اللحن بكل الوسائل الموسيقية ، والتآلف الاريب الحاذق بين الآلات في تساجعها وتعاقبها وتناوبها واخذ بعضها برقاب بعضها الآخر ، في مسعى دائم منها للاجتماع والتلاقي ، الخ ولهذا فاننا في هذا المجال نتأكد لاول مرة الفارق بين الجهبذ والهاوي فما يهواه الجاهل في الموسيقى قبل كل شيء هو التعبير المفهوم عقليا عن التمثلات والعواطف ، هو الموضوع ، المضمون ؛ ولهذا نراه يخص بإيثاره الموسيقى المصاحبة ؛ اما الجهبذ ، العارف بالعلاقات الموسيقية الداخلية بين الاصوات ، فيحبذ على العكس الموسيقى الآلية لما تبديه من ارابة في استخدام التناغمات والترابطات اللحنية والاشكال المتناوبة ؛ وهو يتتبع هذه الموسيقى بأعظم الانتباه ، ويكون همه الاول ان يقابل بين ما يسمعه وبين القواعد والقوانين التي يعرفها كيما ينتهي الى تكوين حكم صائب بصدد العمل ، وهذا بالرغم من ان عبقرية الفنان ، الجادّ دوما وأبدا في اثر ابداعات جديدة ، كثيرا ما تضع حتى اكفأ الجهابذة في موضع الحيرة والتساؤل ازاء بعض الابتكارات اللامتوقعة والهاوي العادي لا يعرف لا هذا الانتباه ولا هذا الاهتمام ، ولا تعتمل فيه الا رغبة واحدة ، وهي ان يجد مرتكزات ثابتة لذلك الانسياب من الاصوات ، الذي يبدو في الظاهر لا قوام له ، وان يربط الصدى الذي تثيره في نفسه بتمثلات اكثر وضوحا وبمضمون اكثر جوهرية ومن هذا المنظور ، تتلبس الموسيقى عنده طابعا رمزيا ، لكنه في محاولاته ادراك مدلولها يصطدم بمعضلات غامضة تتوالى سراعا ، معضلات غالبا ما يكون حلها صعبا او مستحيلا ، وعندما

يكون ممكنا يكون عدد من الحلول الاخرى ممكنا معه ايضا

صحيح ان اللحن قد يدخِل بنفسه على عمله مدلـــولا ما ، مضمونا قوامه تمثلات وعواطف تتعاقب في نسق معين وبحسب نسب محددة ؛ لكنه قد يعمد ايضا ، من دون ان يهتم بتبنـــي مضمون معين ، الى تركيز كل مجهوده على بنية عمله الموسيقية المحضة ، على براعة جانبه المعماري الصرف لكن الغلو في هذه الاهتمامات الموسيقية والمعمارية المحضة قد يتمخض بسهولة عن اعمال مجردة من الفكر والعاطفة ، لا تخاطب لا وعينا ولا نفسنا. ولهذا السبب ، اي بفعل غياب الجوهرية هذا ، لا يندر ان تظهر عطية التلحين وان تنمو وتتطور لدى شخص بعينه في وقت مبكر جدا من عمره ، كما لا يندر ان يبقى ملحنون موهوبون طيلة حياتهم اناسا غير واعين ، فقيرين كل الفقر بالجوهر واذا طلب اللحن عمق التأثير ، فلا بد له ان يولي قدرا متـــاويا من الاهتمام للتعبير عن مضمون محدد بقدر او بآخر ، وللبنية الموسيقية والمعماريـة المحضة لعمله ، على ان يبقى حرا في إظهار تفضـيله إما لما هو لحني صرف ، واما لعمق القسم التناغمي وصعوباته ، واما ان يتوصل اخيرا الى تسوية وتوسط بين هذين العنصرين

غير ان المبدأ العام الذي يرتكز اليه هذا النوع الذي نحن بصدد النظر فيه يكمن ، كما راينا من البداية ، في الذاتية الحرة فـــي إبداعيتها وهذا الاستقلال عن مضمون محدد واضح يمكن ان يترك لاعتباطية الاختيار حقلا حرا يصعب تحديد حدوده وآية ذلك انه اذا كان التلحين يخضع لبعض القواعد والاشكال المتنافية مع النزوة المحضة ، فان هذه القوانين والاشكال تبقى على كـــل حال غير قابلة للتطبيق الا على ما هو عام ، كل العمومية ، فـــي التلحين ، في حين ان حقلا لا محدودا يبقى مفتوحا للذاتيـــة لتتصرف وتعمل وفق هواها فيما يتصل بالتفاصيـــل والجوانب الخصوصية ، بشرط ان تلتزم بالحدود التي تعينها لها العلاقات والنسب النغمية وهنا ، وكما في الموسيقى اللحنية والموسيقى

المعبرة عن نص ناجز ومسبق التكوين ، يبقى العسف الذاتي ، بابتكاراته ونزواته وانقطاعاته ومداعباته وتوتراته الكاذبة وانعطافاته وانقلاباته ومضاته المباغتة ومفاعيله اللامتوقعة ، هو السيد الذي لا منازع له

جـ ـ الأداء الفني

في الرسم والنحت نجد انفسنا بحضرة النتيجة الموضوعية ، الكافية ذاتها بذاتها ، للنشاط الفني ، لا بحضرة هذا النشاط عينه ، من حيث هو انتاج فعلي وحي لكن حتى يحضر امامنا العمل الفني الموسيقي ، فلا بد ان ينتصب امامنا الفنان المؤدي ، الفاعل تماما كما ان الشخص برمته ، وبملء الحياة التي تدب فيه ، هو الذي يعرض نفسه لانظارنا في الشعر التمثيلي ويتحول بالنسبة الينا الى عمل فني حي

ومثلما راينا الموسيقى تتجه في اتجاهين ، فإما ان تجعل غايتها ان تتطابق مع مضمون محدد ، واما ان تمضي في طريقها مستقلة عن كل مضمون ، كذلك يسعنا التمييز بين نمطين من الاداء الموسيقي في النمط الاول يتماهى الفنان تماهيا تاما مع العمل الفني الذي يؤديه ولا يسعى الى التعبير عن شيء اكثر مما يحتويه ؛ وفي النمط الثاني ، على العكس ، لا يقنع الفنان بالأداء، بل يقبس تعبير القطعة الموسيقية التي يؤديها لا من معينها فقط ، بل من معين ذاته ، ويسعى الى بث الحياة فيها بوسائله الخاصة.

ان الشعر الملحمي ، الذي يضع فيه الشاعر تحت انظارنا عالما موضوعيا من الاحداث والافعال ، لا يسمح للراوي المنشد ان يقف موقفا آخر غير موقف السلبية مما يرويه. فكلما وارى نفسه، كان اداؤه احسن؛ بل بوسعه ان يتلو بلا محاذير تلاوة رتيبة لا روح فيها.

وبالفعل ، ان الشيء ذاته هو المفروض به ان يفعل فعله ، اعني التعبير الشعري ، العرض الشعري ، لا النبرة او الكيفية التي تروى بها الوقائع او تتلى ومن هنا نستخلص قاعدة قابلة للتطبيق على النمط الاول من الاداء الموسيقي فان كان التلحين كاملا كمالا موضوعيا ، ان جاز القول ، بمعنى ان الملحن لم يفعل من شيء سوى انه عبر بالاصوات عن الشيء ذاته او عن العواطف التي حركها وأثارها ، جاء الأداء موضوعيا هو الآخر وفي هذه الحال لن يكون الفنان المؤدي مطالبا بألا يضيف الى الاداء شيئا من عندياته فحسب، بل انه يجازف لو فعل بإنزال اذى فادح بالمفعول. فعليه ان يتقيد بلا تحفظ بطابع العمل الموسيقي ، وان يكون أداته الطيعة . ولكنه اذ يدلل على هذه الطاعة ، لا يجوز له ، كما يحدث ذلك في الكثير بل الغالب من الاحيان ، ان ينزلق الى مستوى المنفذ اليدوي البسيط ، شأن من يدير مقبض صندوق الموسيقى Orgue De Barbarie وحتى يتاح لنا ان نتكلم في هذا المضمار ايضا عن الفن ، فلا بد للفنان ، بدلا من ان يوحي الينا وكأنه محض انسان آلي موسيقي ، لا شأن له غير ان يتلو درسه ويردد آليا ما لقنه ، لا بد له ان يمتلك المقدرة على بث الحياة في العمل الموسيقي بالاتجاه الذي اراده وعيّنه له الملحن وبروحه بالذات لكن براعة هذا الإحياء تكمن فقط في حل معضلات صعبة ، بحيث لا يوحي بظاهر من صراع ضد عقبة كأداء يشق تذليلها ، بل يسلك مسلك من يتوفر له اعظم قدر ممكن من الحرية ، تماما كما ان العبقرية من وجهة نظر الروحي تكمن فقط في الارتقاء في العزف الى مستوى الارتفاع الروحي للملحن وفي إحياء عمله بكل ما في كلمة إحياء من معنى

ويختلف الحال كل الاختلاف بالنسبة الى الاعمال الموسيقية التي تتأكد فيها على نحو سافر جلي حرية الملحن ومشيئته الاعتباطية والتي لا يكون الهدف فيها الوصول الى نجاح كامل في التعبير وسائر طرق معالجة اللحني والتناغمي والتمبيزي هنـ

تكون براعة الاداء في محلها تماما . ومن جهة اخرى ، وبدلا من ان تكتفي العبقرية بالاداء المحض لما هو معطى ، قد تصل الى حد إقدام المؤدي نفسه على التلحين والتأليف ، وسد الثغرات ، وتعميق ما يبدو له سطحيا اكثر مما ينبغي ، وإحياء ما يبدو له ناقص الحيوية ، وبالاختصار ، اعطاء الانطباع بمجهود مستقل وعمل خلاق . هكذا تترك حرية كبيرة للمغني في الاوبرا الايطالية، وبخاصة فيما يتصل بالفيوريتورات (١٨) ؛ وبالنظر الى ان الالقاء ينأى هنا عن مضمون الكلمات الخاص ، فان هذا الاداء المستقل يغدو بدوره تيارا لحنيا تعبر فيه النفس عن رجع ذاتها وتستمتع باهتزازاتها الذاتية . وحين يقال ان روسيني سهّل مهمة المغنين . فان هذا القول لا يتسم الا بصحة جزئية . فقد صعّبها ايضا ، لانه غالبا ما يعتمد على نشاط عبقريتهم الموسيقية المستقلة . فان يكن المغني عبقريا حقا ، اكتسب العمل الفني سحرا مميزا . وبذلك لا نعود امام محض عمل فني ، بل امام ابداع فني حقيقي . وإزاء هذا الحضور المفعم بالحياة ، ترانا ننسى الظروف الخارجية كافة ، والموضع الذي نحن فيه ، والمناسبة المحددة التي ندين لها بهذا المشهد ، واللحظة المحددة التي هي لحظة اقامة القداس ، ومضمون الموقف التمثيلي ومعناه ، ولا تعود بنا حاجة الى اي نص ، ولا تعود لنا رغبة في اي نص ، ولا يبقى هناك سوى النبرة العامة للعاطفة التي تسلس نفس الفنان ، المنطوية على ذاتها ، قيادها لها بدفق واندفاع ، في الوقت نفسه الذي تدلل فيه على العبقرية في الابتكار ، وعلى البراعة في الاداء ، وعلى الروح والذوق والظرف في اختيار الفيوريتورات والتوقفات المرحة المحببة في مجرى اللحن .

---

١٨ ــ الفيوريتورا Fioritura (بالايطالية) : نغم اضافي بديعي يضاف على سبيل الزخرف الى اللحن الاساسي . ــم.

هذا الإحياء يؤتي مفعولا يدعو الى المزيد من الاعجاب عندما يكون من فعل آلة من الآلات ، وليس من فعل الحنجرة البشرية . فالآلات ، بحكم صوتيتها ، ابعد بوجه عام عن تعبير النفس الحميم؛ فهي شيء خارجي ، شيء ميت ، بينما الموسيقى حركة ونشاط داخليان . لكن حين تختفي خارجية الآلة ، وحين تندفق الموسيقى الداخلية بكاملها عبر الواقع الخارجي ، تجعل براعة الاداء هذه من الآلة ، التي ما هي بحد ذاتها الا شيء خارجي ، عضوا يؤدي وظيفته بالتوافق التام مع نفس الفنان . وانه لتحضرني ، من جملة ذكريات شبابي ، ذكرى عازف قيثار بارع وضع لآلتـه غير ذات الشأن الحانا موسيقية حربية تنم عن انعدام كامل في الذوق . وكانت مهنته ، اذا لم تخنني الذاكرة ، الحياكة ، وكان الانطباع الذي يتركه في نفس من يخاطبه بأنه انسان مستغلق الذهن . لكنه ما كان يشرع بالعزف حتى ينسى السامع انعدام ذوقه في الالحان التي من وضعه ، كما كان ينسى نفسه هو نفسه ، فيصل الى نتائج معجبة ، لانه كان يضع في آلته نفسه كلها ، فيخيل الى سامعه انه لا يمكن ان يصدر عنها اداء اسمى من ذاك الذي يترجع في تلك الاصوات .

ان براعة الاداء ، عندما تبلغ هذه الدرجة ، تنم لا عن سيطرة مدهشة على الخارج فحسب ، بل كذلك عن حرية داخلية كاملة؛ لانها تتحرك وفق هواها ، وكأنها تلعب لعبا ، وسط صعوبات عصية في الظاهر على الحل ، وتلجأ الى الحيل والخدع الأريبة ، وتجيز لنفسها الانقطاع والتوقف والمزاح والمداعبة المستوحاة من النزوة الآنية ، وتجعل حتى مما هو غريب متنافر موضوعا للاستمتاع بفضل ابتكاراتها الاصيلة . وبالفعل ، ان الذهن المستغلق يعجز عن ابتكار حيل وخدع اريبة ، بينما هذه الأرابة لدى الفنانين النوابغ برهان على سيطرتهم على آلتهم التي تتخطى، بفضل براعتهم في الاداء ، الحدود وتتغلب على ما بها من نقص . واداء كهذا ينفخ في العمل الموسيقي حياة ذات كثافة خارقة ، فاذا

بنا نقف مذهولين امام سر الأداة الخارجية التي تتحول الى عضو نابض بالحياة ، فيتوالى امام أنظارنا في آن واحد ، كما بمثل لمع البرق . الابتكار الداخلي والاداء الذي ينبع من خيال مبـــدع عبقري والذي تفعمنا حياته المتلاشية بالانفعال .

تلكم هي المظاهر الرئيسية التي فرضت بها الموسيقى نفسها على تأملاتي ، وتلكم هي المشاعر الرئيسية التي اوحت بها الي . وقد استخلصت من ذلك اعم وجهات النظر التي عرضتها فـــي التأملات التي سبقت .

فهرست

موسوعة علم الجمال الهيغلي

تصدر تباعا عن دار الطليعة

لولا هيغل لما كان علم الجمال على
ما هو عليه اليوم

جورج لوكاش

١ ـ مدخل الى علم الجمال
٢ ـ فكرة الجمال (في جزئين)
٣ ـ الفن الرمزي
٤ ـ الفن الكلاسيكي
٥ ـ الفن الرومانسي
٦ ـ فن العمارة
٧ ـ فن النحت
٨ ـ فن الرسم
٩ ـ فن الموسيقى
١٠ـ فن الشعر (في جزئين)

٢٠٠٠/ ٨٠ /٧٨٠

الناشر

هذا الكتاب

الموسيقى هي ثاني الفنون الرومانسية بعد الرسم، وهي أكثر الفنون تحرراً من المادة الثقيلة. فالموسيقى تتعامل مع الصوت، والصوت مادة متلاشية، حركة اهتزازية ليس لها شكل جسماني ولا استمرارية فيزيقية. ومن هنا فإن الموسيقى هي من أقدر الفنون على التعبير عن الداخلي، اذ ان الذاتية هي شكلها ومضونها ومادتها معاً.

والمهمة الرئيسية للموسيقى تكمن لافي تصوير الأشياء الواقعية، بل في ترنين الأنا الصميم وداخليته العميقة، وذاتيته الفكروية.

والموسيقى لا تُعبّر عن النفس فحسب، بل تخاطب النفس أيضاً. فهي، تعريفاً، الفن الذي تتوسله النفس للتأثير على النفوس.

وفي هذا الكتاب يرسي هيغل بعض الأسس النظرية، وحتى العملية، لعلم جمال الصوت، وللعلاقات الجمالية بين الصوتية البشرية والآلية وبين التعبير عن العمق الأبعد غوراً للنفس البشرية.

دارُ الطّليعَة للطّباعَة وَالنشر
بيروت

الثمن: ٦٥٠ ق.ل.
او ما يعادلها